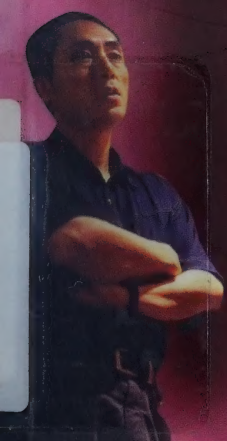
CANADA HONG KONG LIBRARY
3 1761 07691887 9

綠文化

林漓影像館

李焯桃・著

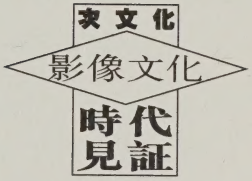
引　玉　篇



次文化堂

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761076918879


次文化
影像文化
時代
見証

紀念　　易偉論

次文化電影學叢書

影像文化系列之八

淋漓影像館・引玉篇

李焯桃著

次文化堂出版

館藏文獻加
Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

——次文化影像文化系列⑧

淋漓影像館・引玉篇

作　　者：李焯桃
社　　長：彭志銘
發 行 人：黃世榮
發行經理：鄭偉龍
出版顧問：馬傑偉
編　　輯：舒　牧
封面設計：原秋白
出　　版：次文化有限公司
地　　址：九龍彌敦道 612－618 號
　　好望角大廈 10 樓 1009 室
電　　話：27805625
印　　刷：陽光印刷製本廠
總 經 銷：次文化堂
出版日期：1996 年 8 月初版
書　　號：SCB258
ＩＳＢＮ：962-7420-05-77B
定　　價：HK$70

©一九九六年 版權爲次文化有限公司所有，嚴禁作全部或局部翻印、複印、轉載或其他用途。

＊ 本書如有缺頁、破損、裝釘錯誤，請寄回本公司更換。

序・I

在資訊爆炸，影像文化膨脹到眞幻難分的今天，個人認爲評論電影幾乎是不可能的事。困難在於我們如今是活在一個任何規範都被質疑而甚至逐一被攻破的世界，無邊無際的想像與感覺已可經由影音科技逼眞地重造；幻象已成爲普通人日常生活中親切的一部分。感性大大壓倒理性之餘，評論大都淪爲感性的話語，猶如在感性的海洋中泅泳，上岸後自說自話。我們再難找到明確的理性浮台，更沒有令多數人信服的理論的參考系。一切言說都成爲可能，但同時，對電影的本性、功能卻日漸模糊，也懶於追問。一如我們對理想的社會、人生已不再相信，我們對電影的信念，以及電影與社會人生的理想互動已不再執着。

處於理想與信念的低潮，評論電影也就離不開評論社會、人生，那首先得要求評論人自己有着堅定的至少是自覺而理性的信念追求與人生定位。如此知行合一的評論，才是這個世代所需要的評論。但也難求矣哉！

可喜的是，此時此地仍然有人在進行着對電影／人生熱切而認眞的追求，李焯桃君就是其中之一。通觀本書各篇章，雖然對他的立論、觀點未必皆有同感，我仍然敬佩他的精誠認眞，對一些崇高美好的價值的追求，以及嫉惡

如仇，對不善、不美、不合理的狠狠批判。

焯桃君的評論文章已不單止是影評，更是對電影工業、社會文化現象的評析；不單針對某幾部影片，更是針對我們的政治、文化環境作關聯的考慮。於其字裏行間，處處可見其敢於懷疑、挑戰，絕不隨便妥協但又尊重理性的態度。

在面臨主權、政權移交及其後的日子裏，我們更需要這種獨立、開放又敢於承擔的批判精神。我和焯桃君對個別影片、現象的看法容或有異，但我由衷敬佩這種爲學與做人的態度。而且我相信，香港仍有不少人知其難爲不可爲而仍奮力爲之的。

正是在這種精神的感染下，我也勉力抖擻精神，試爲之序。

羅卡

序・II

李焯桃寫影評，我寫樂評，評的東西雖不一樣，但大家寫的都是評論。

然而，李焯桃的評論跟我的評論很不一樣。他的評論尺度很嚴，我的比較寬鬆；他的評論立場比較強硬，我的比較包容；他比較「直」，我比較客氣；他有時會痛心疾首，我很少這麼悲痛。

我有時問自己：李焯桃那樣的評論好還是我這樣的評論好呢？哪樣比較有效？哪樣比較適當呢？結果，我無法給自己肯定答案。

我會對自己說：那是不同的。

李焯桃評的，是港產片、華語片和外語片，我評的是中文流行曲唱片；一個評電影，一個評音樂；而且，一個針對中外的，另一個只針對中文的；由於兩者的對象不同，所以可能要因材制宜，遂出現兩種不同的批評方式與尺度了。

不過，我其實知道，這不是原因之所在。

李焯桃的評論跟我的不同，是因爲我和他根本不同。大家的性格、喜好、目標、立場、藝術觀及人生觀不同，所以寫出來的評論便也這麼不同了。那麼，哪樣比較好

呢？這問題不必答，因爲無從比較，便無得答了。而作爲一個評論者，不論他的評論標準如何設定，他都在社會發揮着批評及監察功能，在向大家貢獻出自己的觀點與看法。所以，評論者最重要是依自己的性格、目標出發，忠於自己，就最好了。

於是，李焯桃有李焯桃寫，我有我寫，而我們都知道，這就是最好的了。

馮禮慈

前　言

上次結集可把《觀逆集》分爲《香港電影篇》及《中外電影篇》兩册，今趟卻無法重施故技。一來港片以外的影評近年寫得較少，二來一向不拘泥於這類劃分，「越界」及「離題」的情形愈來愈普遍。事實上，筆者個人更偏愛一些不算影評的宏觀議論文章，這回不辭敝帚自珍，翻出來成爲《淋漓影像館——引玉篇》的主要內容。

這部分不論議論的是電影節或資料館，是影評文化抑戲院制度，是電影界爭取成立電影發展局或電影評論學會成立所引起的爭議，「筆戰」的程度有深有淺，關懷和考察本地電影文化環境的用心則始終如一。如美國奧斯卡的評論只偶一爲之，香港電影金像獎的分析卻屢試不厭。此外，港片在西方引起的不同反應，以至文化脈絡與評價之間的關係，都是筆者深感興趣的課題。

除於個別篇末特別注明出處者外（如《引玉篇》首部分兩篇總評九三至九四年度香港電影的長文，原載香港國際電影節特刊），兩册《淋漓影像館》的內容皆取自筆名林離的「觀逆集」專欄，凡九四年五月以前刊登於《信報》，六月以後則於《香港經濟日報》逢周四發表。

過去一年來公私兩忙，本書的編校工作亦一拖再拖。

去年十月驚聞摯友易偉綸身罹絕症，急往澳洲探望時，曾攜同植字稿在他家校對過一部分，不料他四個月後突然病發，竟來不及見到本書的出版了。與易君相交廿載，專攻不同卻堪稱知己。像同爲《新不了情》而興奮，彼此了然於心的情境便猶歷歷在目。做夢也沒想到的是，電影世界裏的絕症，竟這麼快便印證在現實人生之上。

最後，必須感謝次文化堂繼續給我蕪文結集的機會，尤其是彭志銘兄對我的怠惰和拖延一再容忍。當然還有卡叔和馮禮慈撥冗賜序，邁克代改書名，劉志華協助校對，實在不勝感激。

李焯桃

一九九六年六月

俄羅斯蘇茨電影節

目　錄

香港篇 1

1 香港電影的「文藝復興」 3
2 創作／市場兩極分化 13

中外篇 23

1 《霸王別姬》的藝術與現實 25
2 天・地・人造就《霸王別姬》 27
3 《闊里人家》與老人政治 31
4 康城看《活着》 35
5 也說影評策略 39
6 自嘲變成自殺 42
7 執迷不悟美國夢 45
8 文化誤差與雅俗之辨 50
9 沉悶中的話題 54
10 重寫歷史與懷舊背後 57

清議篇 63

1 統戰合作與利益爭逐 65
2 《阮玲玉》得獎有感 69
3 一廂情願以外的遊戲規則 72
4 電影・文化・資料館 77

5 電影文化今昔的對比 80
6 兩岸三地 84
7 從徐克到香港電影的西方反應 89
8 不是一席人點十席菜　而是各適其適的自助餐 93
9 雅俗共賞的迷思 97
10 從港產片弱勢說起 103
11 成功何價？ 107
12 文化脈絡與評價分歧 111
13 撫今追昔談「小津學」 116
14 民主多元　打破壟斷 122
15 觀衆離場的啓示 125
16 神話危機！ 129
17 迷你戲院革命尚未成功 131
18 商業／藝術　文本／脈絡…… 134
19 影業危機與影評責任 139
20 影評風氣與標準雜感 143
21 影評文化反思 147
22 審查／資助　官方／民間 152
23 電影尋求資助不當？ 156
24「救市」壓倒一切？ 161
25 是學會，不是協會 165
26 行業認同與示範作用 169
作者簡介 **173**

香港篇

香港電影的「文藝復興」

九三回顧

一

若果港片每年都有一部開創潮流的話題作的話，九三年的年度電影便毫無疑問是《新不了情》。不但映期逾兩月票房破三千萬關，更博得觀衆口碑及輿論幾乎一致好評。能造成這樣的哄動，時機是一個重要的因素。

須知去年是香港電影陷入空前的危機的一年，不但本地影市持續低沉，連外埠市場也急劇萎縮。事實上，港片的觀衆數字自八八年起逐年下降（從當年的六千六百萬人次遞減至去年的四千四百萬人次）；票房收入不減反增，純因近年戲票頻頻大幅加價而已。

想當年本地影市初現頹勢，也引起過一陣恐慌，但很快便「業務如常」，因爲外埠及錄影帶市場的擴張，直接使本土市場回收的比重下降。但去年港片海外市場焦頭爛額，賣埠價一落千丈，本港市場又毫無起色，大家才有大難臨頭之感。

其實上述種種因素可謂互爲因果。在觀衆人次縮減的同時，港片的製作量及戲院數目卻逐年上升。前者猶可說主要因外埠片商踴躍買片花所致，後者卻起源於一些業外

的因素（物業市道暢旺，舊式大戲院紛紛拆卸改建，商場及新市鎮流行加插迷你戲院等），而直接引致（八八年）第四條及（九三年）第五條港產片院線的成立。

新院線的成立，意味着本地發行的機會大增，由外來資金帶動的濫拍之勢，遂一發不可收拾。另一方面，觀衆數字下降，總體票房收入儘因票價激增而保持輕微增長，卻無法抵消僧多粥少，每部影片平均收入分薄的後果。

去年港片海外市場瀕於崩潰，正是由於本地影人和外地片商投機短視，只顧一窩蜂追隨古裝武俠和搞笑的潮流，但求卡士不理質素——因明星檔期有限而動用的替身時間之長，及聯合導演各有各拍格格不入的情況之多，都是空前的奇景。大量公式化電影長期充斥市場，自然倒盡各地消費者的胃口。

本來這種殺雞取卵的惡習由來已久，但過去數年港片在公式之餘，仍有不少在海內外市場造成刺激的創意之作出現（主要是徐克電影工作室及周星馳的電影，加上意外驚喜如《跛豪》、《92黑玫瑰對黑玫瑰》等）。九三年的大半年在這方面卻交了白卷，最矚目的話題作竟然是一些販賣色情和血腥的三級片！

當然，每逢影市不振，小本投機綽頭片抬頭也是自然現象。李麗珍、翁虹、陳雅倫和鍾淑慧等靠脫衣「出位」，不外希望三年前葉玉卿一脫而紅的歷史重演在自己身上。哄動一時的《八仙飯店之人肉叉燒包》，也是繼前年的《羔羊醫生》後，一系列取材眞人眞事的三級核突奇

案片的邏輯發展。

固然色情商品本身的邏輯，是不斷在變態的程度上升級，難免引起不少人尷尬及輿論反感。儘管這次的三級風潮根本無法對主流造成影響，但在影市低沉時卻分外矚目。由於外埠電檢尺度大多較嚴的關係，小本三級片針對的市場其實以本地爲主，正好從側面爲主流類型一片歉收，但卡士演員仍供不應求的失衡情況，下了一道反諷的注腳。

在這個三級片氾濫的背景下，《新不了情》以健康正派的姿態出現，加上主題積極誠意十足，自然贏盡一般輿論的歡心。對於早已厭倦港片公式化的神怪武打或胡鬧搞笑的影評人，《新》片一方面回歸基本的生命價值和人性關懷，同時又重返傳統的劇情本位，以故事情節、人物感情的生活化描寫爲依歸，簡直使人喜出望外。在佩服爾冬陞義無反顧的勇氣和決心之餘，全力爲他吶喊助威自然也屬應有之義。

甚至對電影人來說，從工業和市場的角度，這樣一部低成本（約七百萬）的文藝片（非主流類型）能夠殺出一條血路，也是一個絕處逢生的大啓示。首先證實了本地市場尚有可爲，自可一舉擺脫外埠片商長期的操控，從大卡士高片酬及疲態畢呈的類型公式死胡同裏抽身而出；短期內創作風氣可望再度抬頭，甚至可補製作和成本之不足。

凡此種種，皆與香港影壇去年的危機狀態息息相關，《新》片才會引起本地那麼強烈的共鳴和轟動的效應。外埠市場如台灣便缺乏了這一重背景（當然還有影片內容方

新不了情

面的文化隔閡），反應自然冷淡得多了。

二

《新不了情》受到廣泛的歡迎和肯定，固然由於它能在一片烏煙瘴氣、無所適從的氣氛中，指出了希望。同樣關鍵的是，它沒有《阿飛正傳》般偏高的姿勢，沒有任何主流商業電影所不容的成分。可能有人會對爾冬陞借劉青雲一角自況，對袁詠儀一家人（代表低下層小市民）的美化流於中產知識分子的狂想，而感到不以爲然。殊不知影片那調和折衷兩個階級、兩種音樂（中與西、雅與俗、傳統與現代）、兩種人生態度（出世與入世、理想與現實、孤芳自賞與敬業樂業）的題旨，正好符合爾冬陞身在主流仍保存自我，拍商業片仍不忘言志的中庸之道。

《新》片的重要性是多方面的，除直接刺激了長期無人問津的言情文藝片的復甦（據說短期內有廿多部即將開拍），及把香港電影推進一個低成本製作、題材多元化的摸索期或過渡階段外，更代表了一種從天馬行空回到腳踏實地，從逃避主義狂想回歸現實人生的趨勢。事實上，古裝武俠和無厘頭搞笑路線的迅速衰落，除了是供過於求物極必反的電影市場規律使然，也許與人心世態和社會氣候的變化亦息息相關。①

九二年大致上出現了兩種趨勢，貌似相反卻相輔相成。一是《92黑玫瑰》、《東方不敗》等代表的後現代嬉戲態度，以戲謔傳統、解構神話、東拼西湊爲樂；另一方

面，與大陸合作北上取景蔚然成風，取材方面也不時主動觸及中港關係及中國的歷史和現實。換句話說，對大陸的態度逐漸從抗拒轉爲面對，並試圖在面對和共處的前提下，找出港人自處之道及重建自我身分（這方面徐克的努力最有代表性）。

可惜這兩方面的發展，去年皆乏善足陳。《玫瑰玫瑰我愛你》已見劉鎮偉淪於自我抄襲，《新難兄難弟》比《92黑玫瑰》更大規模地向粵語陳片取材，重構一個舊日電影人物（不分演員與角色）與今日社會人物共存的類像世界或超眞實的空間②；卻偏偏欠缺那份遊戲的情懷，機心算盡努力堆砌懷舊和溫情，亦只覺貌合神離。

這條後現代的路線，由於港片一向「現代」和「傳統」的底子薄弱，加上急功近利，無法健康發展之餘，更成了無厘頭庸俗化的藉口，本來不足爲奇。不過，去年連周星馳也出現不進則退的危機（《濟公》創下他近年的票房新低），「中國概念」電影的新鮮感迅速冷卻（《黃飛鴻》系列第四集《王者之風》吹噓阿Q精神民族主義，賣座遠遜年初的第三集《獅王爭霸》）。徐克一系列的電影工作室出品更陷入空前的低潮，與前年的呼風喚雨形成強烈的對比。

社會政治氣候的轉變，可能是其中關鍵之一。自九二年十月彭定康施政報告提出政制改革以來，香港社會便再一次急劇的政治化及大分化。但其後中英無日無之的政制爭拗，卻令港人驚覺九七過渡原來並非坦途，長期的噪音

轟炸更使人感到厭煩之極。

九十年代初無厘頭的搞笑風流行，可能源於飽受六四精神創傷的港人對自我心理治療的需要，即從無意識的狂笑中逃避現實和宣洩心頭的鬱結。但去年的政制爭拗，卻是在港人開始重拾信心，對中港前途比較樂觀時橫空而至，中英雙方的糾纏不清往往比電影更無厘頭，市民被逼忍受的沉悶無聊（浪費七個月時間的十七輪談判終以破裂收場），也比電影更荒謬。

在這樣的悶局下，繼續言不及義胡鬧嬉戲，已經與觀衆的心理需求脫節；反而三級片無論血腥、色情或變態綽頭，皆可提供較具體的感官刺激及官能發洩。在這場政改風波中，中方再次暴露強橫高壓的面目，另起爐灶卻見小人當道，則使人無法繼續中港前途一片光明的樂觀幻想。

總言之，在曠日持久的宣傳戰下，港人對中英雙方都感到失望，對高調的政治新聞愈感厭惡；注意力也從自己無力決定的政治未來，漸漸返回切身的社會和經濟現實。儘管香港經濟表面上欣欣向榮，但一早與市民購買力脫節的樓價依然居高不下（末季甚至再度暴升），物價不斷上漲，社會不滿的情緒其實默默與日俱增。

去年特別惹人注目的黃秋生，在《人肉叉燒包》演冷血兇手廣受好評後，繼續在《的士判官》和《吸血貴利王》中演飽受欺凌的小人物，終於忍無可忍憤而反撲。後者更有吳啓華飾演改邪歸正的殺手狂魔（影射林過雲），他拔刀相助大殺四方竟然博得觀衆喝采叫好，當可爲上述

的不滿情緒下一道注腳。換句話說，是相信種種使人不滿的現實，已無法通過現行的制度和機制得到改善，故此才有私人執法及高人打救的狂想——台灣電視劇《包青天》在港爆冷大受歡迎，也未嘗不可作如是觀。

然而隨着中英各行其是，中方積極部署另起爐灶，九七平穩過渡無望，港人難免醒覺時日無多，港片的末世氣氛也愈來愈濃。《新不了情》和《搶錢夫妻》等的絕症主題固然意在言外，更重要的是創作重心回歸人情，刻意塑造一個較實在可靠的溫情世界。這條路線受到歡迎，再次證實了在面對危機及不確定的未來時，大衆的反應多數是傾向保守。

反觀八十年代備受九七問題困擾時的絕症宿命喜劇（如《上天救命》、《鴻運當頭》等），重點卻在主角如何誓不信邪奮力扭轉命運，與九十年代借此賣弄感傷不同。也可以說，去年港片從流行古裝到現實題材，從放眼中國到回歸香港，皆可歸結於時日無多的末世心態。儘管懷舊的線索一以貫之，但已不再是借古喻今或有距離地寄託歷史鄉愁，而是更逼切和自憐地注視自身的死亡陰影。

不過話得說回來，《新難兄難弟》和《搶錢夫妻》到最後還是不敢安排主角不治，製作人對自己、對觀衆、對文藝悲劇類型都沒有足夠的信心，與《新不了情》可謂貌合而神離。事實上，其後乘勢爆冷的兩部言情文藝片《新同居時代》及《播種情人》都是喜劇。在社會出現集體感傷之前，苦情文藝片要流行實在言之過早。

然而這也正是《新不了情》獨特之處。影片推出時不少影評也對女主角死去的悲劇結局大有保留，但觀衆的直覺反應卻是出奇的接受。一個簡單的解釋，是催淚戲太久不見反成了吸引的綽頭，觀衆進場是爲了「挑戰自己的感情極限」。但其實流淚，也可是悶局下一種社會情緒的宣洩，而且比官能刺激更廣泛受人歡迎。關鍵在於觀衆完全認同代入袁詠儀阿敏的角色，才會對她慘受命運播弄感同身受悲從中來。

儘管可能純屬巧合，阿敏這樣一名活力充沛、積極樂天的女孩，卻偏偏身罹絕症，而且還要在十一年後復發，完全可以是香港九七的政治隱喻（八二年中國宣布收回香港，去年再數度恐嚇提早接管，大家都記憶猶新）。飛鵝山男女主角黯然相擁，濃霧散開突見夜航機升空一幕，正是畫龍點睛的一筆。

因此，《新不了情》不避牽強陳套之嫌，拒絕勵志樂觀甚至開放式結局的引誘，把絕症的前提推到悲劇收場的邏輯結論，除反映了爾冬陞堅定的創作信念外，更微妙地與時局的變化相呼應。影片推出後兩星期，中英政制談判破裂，香港九七民主回歸的希望化爲泡影。在這一層意義上，《新不了情》與《投奔怒海》、《英雄本色》一樣，不自覺地成了一個時代的見證。③

一九九四年三月二十五日
〈第十八屆香港國際電影節〉特刊

註釋：

① 下文初稿曾以「悶局求刺激，危機望溫情——九三港片現象回顧」爲題，刊於《信報》「觀逆集」，九四年二月二十五日。

② 參考也斯的「香港電影裏的都市空間」，《信報》，九四年一月三日。

③ 可參閱拙文「父親的陰影——八十年代香港新電影的中國脈絡」，第十四屆香港國際電影節回顧特刊《香港電影的中國脈絡》，一九九〇年，頁77-85。

創作／市場兩極分化

九四回顧

一

九四年香港影市持續不振，惡劣的環境（如五條港產片院線令水準作品供不應求）亦是九三年的延續而毫無起色。本來在主流公式的壟斷被打破之後，電影人應享有較大的創作空間，可惜像《新不了情》這樣兼具創意與票房的啓發性作品，去年已絕無僅有。《我和春天有個約會》和《金枝玉葉》容或叫座（甚至博得輿論叫好），在類型和路線的開拓上卻無甚突破可言。至於王家衞的《東邪西毒》和《重慶森林》，在商業類型的規範下拍出了超乎公式的實驗性，卻適逢電影界瀰漫末日危機心態，前者尤其廣被視爲不負責任浪費資源，在救市壓倒一切的羣情洶湧下被打成反面教材。

當然，去年在叫好叫座，開創潮流的話題作方面交了白卷，也是由於鋒芒畢露的王家衞，一向都只是扮演尖端和前衞的角色（與他的拍檔劉鎮偉或徐克等人不同）。而高志森、陳可辛等人固然擅於把握機會，順應潮流，卻並非擇善固執一己的創作信念，全力以赴創新風氣的電影人。

像《我和春天有個約會》，很可能已是高志森最高勇氣的表現——放棄卡士以低成本改編舞台話劇可謂創舉，結果賣座爆冷反應奇佳（映期長達五個月，收入逾二千萬元），也使人想起當年《92黑玫瑰對黑玫瑰》締造的奇迹。

但《我》片的成功，主要是市場觸覺的勝利，而不是一次創作的冒險。須知自《新不了情》之後，電影人普遍吸取的信息，不是言情文藝悲劇的復甦，更非根本的電影觀念的反省（向傳統戲劇基礎回歸），而是從此多了溫情感傷這個「商業元素」可供運用。UFO可謂得風氣之先，《新難兄難弟》和《搶錢夫妻》都把煽情混入喜劇，再加上卡士和製作包裝，商業計算傳統得來更是小心翼翼。不過也是由於過分保險，製作費偏高加上無法打開賣埠，即使本地收入不俗，仍不算有很高的成本效益。

高志森便勝在成功轉移投資項目，一舉掌握了言情通俗劇最重要的兩環：劇本和演員（杜國威的舞台劇本通俗完整有笑有淚，香港話劇團的原班人馬演來更是駕輕就熟），製作因陋就簡（製作費不足三百萬）也不至影響大局。《我和春天有個約會》最重要的啓示，亦可能在於此了。

《我》片受到歡迎，表示以杜國威爲代表的香港話劇團本地創作路線，在電影院裏找到了另一批觀衆。這個「話劇版香港史系列」，最煞食的是推銷懷舊與溫情，又的確與去年香港社會備受挫折（北京對港繼續高壓政策，

席揚冤獄和千島湖慘案更使人心寒；股市樓市亦見頂回落，消費市場普遍不景），人心需求慰藉的傾向若合符節。

但這種懷舊與先前的香港電影有明顯的差異，再沒有逼切危機感下的借古喻今（如《喋血街頭》），也不再把過去「美藝化」來寄託歷史鄉愁（如《阿飛正傳》）；而是以一個已「上岸」者的中產姿態（一如《我》片負責回憶的女主角姚小蝶／劉雅麗），在安全的距離感嘆一下世情變幻人事滄桑，再肯定人間有情還要團圓結局以求皆大歡喜。

像《我》片主要的回憶倒敘發生在六七年，但暴動只是作爲一個情節的背景（因突然戒嚴小輪停航，小蝶才有首次獨挑大樑的機會；鳳萍也因香港越南同樣動盪，才決定跟愛人冒險往南洋一帶跑碼頭），而不再借來渲染人心惶惶的亂世氣氛。換句話說，歷史並非《我和春天有個約會》關注的項目，它那六十年代的背景，不過爲了在包裝上加強一則長青的愛情故事（事業與愛情衝突而生波折）的情趣而已。

高志森同期拍攝的另一部《年年有今日》，時代背景同樣追溯至六十年代，最有助於說明這個問題。影片這回改編的是一齣百老匯話劇《明年同樣時間》（七八年的荷里活版本，港譯《配錯姻緣搭錯線》），寫一雙男女每年偷情一次廿年如一日，一望可知是做戲咁做的綽頭之作。《年年有今日》除了沿襲不同年代社會及服飾潮流千變萬

我和春天有個約會

東邪西毒

化的綽頭外，更加插了大量黑白歷史照片作爲連貫及「過場」——驚人的是不但挑選態度草率（比《我》片突兀地加插越戰紀錄片段更甚），娛樂影視劇照及明星圖片竟佔了一半篇幅以上！

有趣的是影片對六七年暴動已不再迴避，但八四年草簽中英聯合聲明，及八九年港人支援北京民運等歷史時刻，卻竟然略而不提。劇情方面，也只用移民加拿大作爲九七問題的側寫，中產階級的定位明顯不過。總言之，三十年來的香港歷史，就這樣無關痛癢地被任意挪用和綽頭化了，而基調則是對令人煩惱的政治和歷史敬而遠之。

當然，如今要爲高志森一連串改編香港話劇團的努力蓋棺定論，未免言之過早。一來仍在拍攝中，取材梁蘇記百年歷史的《人間有情》才是他傾力之作；二來《我》片成功後拍成的《伴我同行》，儘管在舞台轉化成電影方面的表現差強人意，但態度已較前從容自若，強調溫情勵志，毋須再借今昔對比賣弄感傷。影片切實回歸四、五十年前較單純的人情世故，較諸一般懷舊港片沉迷於歷史時代背景異色情調的美化和渲染，可謂別闢蹊徑；甚至可能對香港歷史記憶的重建，更能起建設性的作用。

二

與《我和春天有個約會》的小本經營穩紮穩打相反，《東邪西毒》以四千萬元的製作，加上八大明星拍攝經年，卻竟然是一部大銀幕的實驗電影。影片在某程度上是

《阿飛正傳》的續集（尤其是張國榮、張曼玉與梁家輝／劉德華的三角關係），但卻有比《阿飛》更斷續的敍事結構，和更徹底的獨白形式（更少對手戲，全部是倒敍回憶）。而這其實是爲了承接前作的主題（情緣的失落、記憶與遺忘），企圖作出突破和發展。①

但王家衛這回野心實在太大，初拍古裝武俠片便試圖重塑整個類型的規範；他對常規電影語言和敍事法的顚覆與重建，更是遠遠超出了普通觀衆的接受程度。然而從創作的角度衡量，《東邪西毒》無疑是去年最石破天驚的電影。單是它把夢囈般的旁白／對白提升爲主要的結構手段（既敍事亦抒情），影像動作則與之若即若離（時而像是精練的配圖，時而又是獨立渲染情緒和造境的意象），只捕捉一些關鍵的時刻而不負責推動劇情的發展……已是香港電影前所未見的極端形式實驗，羅維明拿高達近期的作品來比附並非無因。②

《東邪》表面上一片迷亂，其實始終以歐陽峯（張國榮）的敍事觀點爲中心。他表面上一直憶述「他人」的故事，其實都是從不同的角度，烘托出他的性格悲劇及與大嫂（張曼玉）的愛情挫折，甚至是他一個重新面對過去、自我發現的心路歷程。由此觀之，影片敍事由他的獨白帶動，實有其內在的必然性。

王家衞早於《阿飛正傳》已揚棄了傳統直線的敍事方式，但《東邪》更進一步，每個段落出現的次序，竟完全訴諸主角的心緒。最初黃藥師（梁家輝）攜「醉生夢死」

酒來探，觸動了歐陽峯的記憶；其後慕容燕／慕容嫣（林青霞）、夕陽武士（梁朝偉）及洪七（張學友）逐一在他的回憶中登場，他努力壓抑的平生憾事（被大嫂拒絕），也逐漸浮現出一個輪廓；最後一切眞相大白，欲再遺忘已不可能。

整個敍事結構好像迂迴曲折，其實卻有脈絡可尋——就有如一次被壓抑／潛意識的回歸，在重新進入意識層面之前，經歷多次替換的過程一樣（三名女角都使他想起大嫂，夕陽武士或洪七卻是他的一面鏡子）。可惜這種敍事法與普通觀衆的習慣幾乎背道而馳，票房反應與《阿飛》一樣不如理想也是意料中事。令人扼腕的，是竟惹來保守輿論大舉攻擊，不但未能帶領觀衆，更對影片落井下石。

事實上，《東邪西毒》大膽的形式實驗有多成功，可謂見仁見智；它在發展作者主題視野與衝擊類型規範之間，也存在不少張力。然而大多數批評的言論，根本對它種種破格的嘗試視若無睹，甚至犬儒反智地視之爲「國王的新衣」而加以一筆抹煞。反觀《我和春天有個約會》，只是用最淺白的方法把一部話劇拍成電影，受觀衆歡迎無可厚非，但主流輿論也對其缺乏電影想像力照單全收，正好反映了這個社會電影文化水平的低落。

相對於周圍的保守氣氛，王家衞永不言倦的創新努力簡直使人感動。像拍於《東邪西毒》停機之後，後期工作完成之前的《重慶森林》，完全看得出那種長期壓力下解放出來的輕鬆瀟灑，與《東邪》的沉鬱蒼涼簡直是對比強

烈。表面上重返《旺角卡門》和《阿飛正傳》的城市感性（像追逐場面的加格MTV處理，或頻頻出現的時鐘意象，其指涉對象皆呼之欲出），卻冷不提防把犯罪片與愛情喜劇兩種類型打散重組；再通過前後兩段貌似獨立的故事（主角都是失戀警察）彼此呼應，對照互補（尖沙嘴／中環、室內／室外、黑夜／白晝、快割蒙太奇／手提機搖鏡……），出人意表地傳達出一份立體的香港都市情懷。

除了別出心裁的二元結構外，《重慶》對喜劇感的經營也教人耳目一新。梁朝偉對着家中肥皂毛巾傾吐心事的場面，廣被譽爲村上春樹感性在銀幕上最淋漓盡致的表現。但王靖雯潛入他家爲他重新布置一切，他竟一直懵然不覺的處境，其實更爲妙趣橫生，既前所未見又拍得神采飛揚。

《重慶森林》證明了王家衞不至於孤芳自賞，不囿於類型的創意也並非高不可攀。更可貴的是他堅持忠於自己的感覺，明知市場對軟性的溫情和懷舊（不管是否虛情假意）有需求，也決不曲意逢迎。因此《重慶》寫現代城市人的寂寞、人際感情的飄忽無定可以義無反顧，最終才足以動人。

也有評論指出，去年港片在追求感情寄託時往往波折重重，可能與香港人對前途缺乏信心，感到難以掌握自己的命運有關③。假若客觀環境的確如此，除非創作人眞有與衆不同的樂觀信念，否則仍在作品中濫用美滿安排團圓結局，便不免自欺欺人。忠於一己的創作良知，抑或按市

場的方針辦事，分別亦在於此。

例如《我和春天有個約會》中愛情波折的關鍵，在於沈家豪（吳大維）無法忍受自己的事業成就不如女方，乃典型的傳統大男人思想作怪；但最後依然做戲咁做安排二人廿年後重拾舊歡，明顯是爲了迎合觀衆對大團圓結局一廂情願的渴望。反觀《東邪西毒》的歐陽峯，也是爲了闖蕩江湖而拋下愛人及拒絕示愛，結果卻永遠地失去了她——這不但無情地戳破了武俠片的男性英雄神話，對男女感情角力觀察的深度，一般囿於類型公式的電影簡直望塵莫及。

一九九五年三月二十五日

註釋：

① 以下對《東邪西毒》的評論，較詳細的闡釋請參閱拙文「對觀衆和評論的考驗——《東邪西毒》的三種閱讀角度」及「一篇遲來的導讀——《東邪西毒》的形式和結構」，《經濟日報》「觀逆集」，九四年九月二十二日及二十九日。

② 羅維明，「旗動、風動、直指人心——《東邪西毒》的荒誕人生」，《信報》，九四年九月三十日。二文亦收於另册《淋漓影像館・拋磚篇》。

③ 參考石琪的「從港片及王家衞作品談愛情波折」《明報》「影話」，九四年十二月二十一日；及羅維明的「電影處於危機蔓延時」，《信報》，九五年一月五日。

中外篇

《霸王別姬》的藝術與現實

《霸王別姬》比陳凱歌以往的作品都要「好看」，除了不談抽象哲理，拍攝刻意求工之外，最重要的是那多采多姿的題材。京劇加同性戀加政治動盪，有激情有明星有野蠻風俗有古老傳統，所有觀衆都可以從中找到一些自己要看的東西，對洋人更是魅力沒法擋。

無可否認，影片有極高的製作素質，京劇世界和舊社會的重塑皆有強烈的質感。但所謂風格化，其實是追求華麗繽紛的美感，戲劇性濃的場面也是一個接一個，對觀衆的遷就可謂十分符合主流。奇怪的是，影片複雜的時代背景並沒有怎樣改變主角三人的性格和關係，像張國榮便永遠都是扮演着幽怨的棄婦角色。由此可見陳凱歌還是沒有改變他概念先行的習慣，《霸王別姬》縱有豐富的情節，人物仍只是表達某些概念的棋子，而不會有自己的生命。

例如尾聲那自殺的結局，完全符合程蝶衣（虞姬）混淆戲劇與人生的主題，也同時肯定了藝術和完美的理想，而否定了生活的現實。由高潮的文革互相出賣及決裂一躍十一年，二人重逢即在舞台上演假戲眞做的一幕，避重就輕之餘，對文革經驗（以至影片繪影繪聲的新舊社會種種悲劇）更是欠缺反省。概念化的意思，也就是對人物的同情不夠豐富，道德想像力亦嫌薄弱。

本片與十二年前《霸王別姬》香港電台電視劇（羅啓銳導演）的結局大大不同——段曉樓（霸王）解放後流落香港潦倒半生，程蝶衣在打倒四人幫後隨京劇團出國訪港表演，二人後台重逢恍如隔世，最後在澡堂共泡浴池時再唱起《霸王別姬》——不但餘音裊裊，更寫出了四九年後香港與大陸的微妙關係，李碧華的立足點也是香港。今日由陳凱歌改編重拍，卻從頭到尾都發生在北京，一個密不透風的世界，香港作爲窗戶或緩衝的存在被完全抹煞，與九七回歸日近的政治現實是出奇的脗合。

諷刺的是，影片資金來自台灣，卻用香港公司的名義出品，創作人員則以大陸爲主。在這個香港被中國吸納的過程中，台灣着實扮演了一個有趣的角色。

《中國時報》一九九三年五月二十五日

後記：

本文乃應台灣記者友人之邀而寫，草於康城《霸王別姬》奪獎呼聲高唱入雲之時。當年有侯孝賢的《戲夢人生》同場角逐，兩者自然是一個絕佳的對比。可惜的是，另一篇由此角度出發的《戲》片短評，不但未能續於《中時》刊出，原稿更輾轉後遺失，成了筆者影評寫作中罕見的一篇佚文。

天・地・人造就《霸王別姬》

儘管早被視爲大熱門，今屆康城影展的金棕櫚獎結果眞由《霸王別姬》及《鋼琴別戀》雙雙奪得，意義確實不比尋常。康城一向都是歐洲片和美國片逐鹿爭雄的地方，亞洲片和澳洲片只是可有可無的點綴，中國人或女性導演更絕對屬於少數民族，但這回卻盡領風騷。

一個背景的原因，是今年參賽的美國片和歐洲片（英國片除外）陣容實在太弱。歐洲的弱勢出現已久，近年東歐的劇變更令其影業一片蕭條：本屆只靠法國和義大利支撐大局，但塔凡尼亞兄弟的《如花》不及上屆阿米里奧的《冒牌拐子佬》精純，法國片四部都是小品，與前屆利維特的《不羈的美女》或皮亞勒的《梵高》級數相差太遠。

至於美國片拉雜成軍，卻非康城當局所願見，影展主席焦・積及（Gilles Jacob）甚至公開表示他對荷里活大公司的不滿。但荷里活大亨們紛紛表示，他們拍攝中的電影只會爲暑假的檔期而趕工，能趕上五月的康城固佳，趕不上也無妨。康城最希望搜羅的名牌新作如史高西斯的《心外幽情》、羅拔艾特曼的《人間交叉點》及活地阿倫的《曼克頓神秘謀殺案》，今年卻寧願送去威尼斯也不接受康城的邀請。

由於康城比柏林和威尼斯更標榜星光熠熠的場面，及

霸王別姬

有更大的影片買賣市場，它更需要荷里活的合作也是順理成章。因此當其兩大競爭對手都爭先恐後地，承認中國電影是國際影壇的新興勢力時（八八年《紅高粱》獲柏林影展金熊獎，八九年《悲情城市》獲威尼斯影展金獅獎），它依然不爲所動，連續三年讓美國片（《性感的謊言》、《野性的心》、《才子夢驚魂》）奪得金棕櫚獎。直到去年才在歐洲輿論壓力下，讓丹麥／瑞典的《情天未老》扳回一城。但今年因與荷里活鬧得不愉快，雙方皆無以爲繼，才給歐美以外的電影打開了缺口。

所以說，一部戲的得獎要講究天時地利人和，缺一不可。即使《霸王別姬》早三、五年拍成來康城參展，得獎的機會未必比《孩子王》或《邊走邊唱》高得了多少。地利方面，由於法國版權一早賣出，該法國公司ARP在廣告宣傳公關方面又全力以赴，造勢上比陳凱歌上兩次參賽有聲有色得太多。

不過最重要的仍是人和，換句話說要討得觀衆和評判的歡心。這回拍《霸王別姬》，陳凱歌的轉變可謂有目共睹，不但題材通俗，戲味濃郁，手法更是主流傳統那一套，與上兩作的高調文藝，大搞抽象晦澀的哲理象徵，幾乎完全背道而馳。從他一向堅持個人探索性創作的角度看，這種轉變無疑是放棄原則的妥協，令人遺憾。但若從奪取大影展獎項，從而在國際影壇立足更穩的角度考慮，《霸王別姬》卻是一次算無遺策，漂亮之極的成功。

當然，這條道路其實是由張藝謀開始。他的《紅高

梁》一擊奏功之後，其後幾部電影都追隨着同一條公式而節節勝利。簡言之，就是中國傳統色彩的題材，以鮮明強烈的視覺風格處理，但敍事方式卻務求簡單、直接、明朗，當然最好加一個吸引的明星（如鞏俐）。《霸王別姬》把這條公式的每個要點都執行得十分徹底，題材的多采多姿（京劇、同性戀、歷史政治動盪）更保證把所有觀衆都一網打盡。

無論如何，《霸王別姬》終於打破了康城勢利眼的歐美壟斷局面，可算是中國電影進入國際的一個新的里程碑。由去年《秋菊打官司》稱雄威尼斯，到今年初《香魂女》與《喜宴》分享柏林金熊獎，到如今《霸》片在康城再下一城，中國電影一年內三連冠，標誌着國際上的中國電影熱已勢不可擋。《喜宴》和《霸王別姬》分別被全球片商競出高價搶購，也反映了中國電影市場價值的急升，與八十年代中期中台新電影在國際上初露頭角時的情況，已不可同日而語。

一九九三年五月二十七日

《閾里人家》與老人政治

從《藍風箏》得獎說起

今年東京影展鬧出中國代表團退席事件之後，《藍風箏》繼續以熱門姿態，奪得了最佳影片及最佳女主角獎，使人欣慰。固然東京影展的國際地位與康城、柏林、威尼斯等尚有一段距離，田壯壯本人更是不在乎得獎與否，但聞訊還是要比這一年來其他中國電影的獲獎更感高興。像《霸王別姬》和《秋菊打官司》等電影，影展角逐勝出不過是求仁得仁，自不及《藍風箏》無心插柳柳成蔭，有種意外的喜悅。

《藍風箏》得獎說明了只要機緣巧合，不用機關算盡的誠懇電影，也並非注定與獎譽無緣。此外，不論田壯壯本人感受如何，此獎之得肯定對他在國內的處境，以及影片在國外的銷售有幫助。影展評審們有沒有這個角度的考慮不得而知，但中國代表團的強硬杯葛及退出抗議，卻肯定爲《藍風箏》爭得不少同情分。

中國官方可能又會訴諸陰謀理論，視外界支持他們否定的禁片爲搞和平演變或干涉內政。殊不知既要對外開放交流，又要堅持「國有國法，家有家規」實在矛盾重重——除了人權無國界之外，支持藝術創作自由（及不代表國家個人攜片參展的自由），也是全球絕大多數電影節

的共識。高姿態地向東京影展當局發公開信，指《北京雜種》未經許可拍攝是「非法電影」，及《藍風箏》已被官方禁止參賽，徒然反映了與國際價值標準的脫節，不但無法使人信服，更把同情都推到對方那一邊了。

官方的強硬僵化立場，東京一役已收到反效果，展望將來也其實是作繭自縛——《藍風箏》和《北京雜種》肯定會繼續四處參展，其他「非法」拍攝的地下電影更是陸續有來，官方代表團及參展影片若只能以杯葛及迴避來回應，便自陷於挨打的地位了。說起來，《北京雜種》在羅卡諾影展贏得一個評審大獎，很可能亦與中國抗議及取消代表團行程有關。

事實上，近年較可觀的大陸電影，大多數是有外資參與的半獨立製作（如得東京影展青年電影競賽金獎的《找樂》，便是中港合資）。傳統的大製片廠在市場（要賺錢）和政治（要宣傳）的壓力下，表現可謂乏善足陳——北影難得拍出一部見得人的《藍風箏》，又要內部槍斃掉。從上周在本港推出的吳貽弓新作《闕里人家》（上影出品），也可見不少國內主流文藝片的問題。

影片以山東曲阜的孔子故鄉闕里爲背景，借一個五代同堂的家庭內的恩恩怨怨，描寫在改革開放新時代中新與舊、老與少、中與外的矛盾。本來吳貽弓技法陳舊、立場保守甚至隱惡揚善都不是大問題（由於是意料中事），但起碼劇情要自圓其說，人物要合乎情理，才可以有保留地接受那些保守的結論。

很可惜，《闕里人家》最中心的一個兩代心結——第三代當家的書記（趙爾康）怨恨老父（朱旭）當年投身革命拋妻棄子——在吞吞吐吐欲語還休之餘，其實是難以成立的。通過對白的憶述，影片只交代了朱旭離家另娶，髮妻與小兒苦苦盼他歸家團聚；解放後他派人接兒子到北京（那幀父子合照），不久兒子逃返闕里；一天來了一位官員強逼髮妻簽離婚書，致她死後無法正式葬入孔林——但這幾段劇情之間，實在有太多省略的疑點。像趙爾康憶述其母被逼簽離婚書一場，朱旭但聽而痛苦不語，處理上最有爲他開脫的嫌疑。（也許不是他主動作此絕情之舉？甚至當其時並不知情？）然而這其實未能還他清白，只要他一日仍迴避還鄉，面對自己所負之人並找出一個解決的方法，便無法洗脫人格上的污點——偏偏影片對他四九年後何時還鄉絕口不提，這回父子重逢才有如四十年來累積的歉疚和怨憤大爆發，簡直是匪夷所思。

當然，一切含糊其詞都是爲了維護朱旭那老革命／京官部長的形象。本來好人好事的電影不一定不好，但如此煞費苦心曲筆粉飾卻使人難過。事實上，片中所有官員幹部皆可當模範，書記命酒店半價招待孝子背後原來是自己掏腰包，當校長的二叔亦勞心勞力大公無私（拒絕姪兒的徇私要求）。至於老部長嘛，除了兒子怨恨外便簡直是衆人的偶像，其智慧開明令衝動的孫兒也對他服服貼貼。

不錯，在《闕里人家》的世界裏，人愈老愈有智慧。（見諸打獵一場，老部長甚至連體力也更勝才二十多歲的

孫兒！）半夜裏老中青三代鬧得不可開交的時候，只有輩分最高的老太爺出來大喝一聲才可收拾殘局。中年當家的趙爾康固然上不懂孝父，下不懂訓兒；向錢看的崇洋孫兒更是少不更事，不學無術幾乎一無是處。從以家喻國，以孔族爲中國社會縮影的角度，《闕》片是不折不扣的一首對中國老人政治家長制的讚歌。

闕里也正是吳貽弓的理想國，在「長幼有序」，女性甘作水泥（男性則爲石頭）的儒家倫理及孔門遺訓下，美國女留學生也得讚歎中國眞是一個神奇的國家！

在現實早已烏煙瘴氣、人慾橫流的時候，不去正視問題的成因，卻一廂情願地向「中國傳統文化」中求答案，並且把領導的責任毫無保留地寄在共官和老人身上，問題已不止是保守和迂腐那麼簡單了。

一九九三年十月七日

康城看《活着》

今年張藝謀缺席康城，其實是傳出《活着》在國內受檢出問題後的意料中事，以他的聰明和謹慎，自會小心不去重蹈田壯壯的覆轍——去年同樣被北京反對的《藍風箏》贏得東京影展大獎，壯壯竟然親身上台領獎，難怪後來被列入了黑名單。諷刺的是，如此一禁，反而大大增加了《活着》的得獎機會——法國輿論對藝術表達自由一向敏感，康城影展身爲國際影展的大哥大，更當然不是善男信女。

《活着》的電影本身，其實使人對張藝謀十分失望。儘管與《秋菊打官司》一樣，主角都是比較有血有肉的小市民／農民老百姓，處理手法也從象徵回歸寫實，但《秋菊》的半紀實風格及鞏俐脫胎換骨的演出，起碼反映了一定的原創性，《活着》卻見張藝謀處處受到《霸王別姬》和《藍風箏》的影響。

他最明顯的轉變，是放棄了以往情節場景集中的路線，拍起一家人前後三十年的悲歡離合，以動盪時代（國共內戰、大躍進、文革）爲背景，充滿通俗劇的煽情趣味。可惜場面氣魄遜於《霸王別姬》，又不如《藍風箏》的情眞痛切，只落得通俗易懂而已（不過也有洋人影評將主角福貴被國民黨軍隊拉伕誤爲加入共軍、淮海戰役前夕

卻說成二萬五千里長征）！

原著的福貴像是被命運播弄的對象，每當家境好轉便死掉一個家人，到最後孑然一身，只剩下一頭老牛相依爲命——默默承受打擊成了一種生活狀態，並不因爲特別堅強或抱持強悍的生存意志，而只是倖存（survive）地「活着」，對中國人民族性的嘲弄可不簡單。

影片的改編不但大大減弱悲劇和荒謬的意味（結局時福貴仍有老妻、孫兒和女婿作伴），更把苟存和賴活當成堅毅和韌力來歌頌，強調在逆境中懷抱卑微的希望是中國人的生存理由，完全沒有任何反諷的餘地。另一方面，加添色彩繽紛的細節是張藝謀的拿手好戲，如把福貴自力更生的職業變成皮影戲藝人便是一例——靈感很可能來自侯孝賢的《戲夢人生》。

一九九四年五月二十日

上周提過，《活着》徹頭徹尾是一部妥協之作，一方面志切捧獎，不惜改弦易轍走《霸王別姬》和《藍風箏》的史詩路線，以動盪時代爲背景的，大搞通俗煽情的把戲；另一方面又唯恐開罪政府，把原著的悲劇批判意味大大沖淡，立場軟弱委曲求全之至。殊不知碰上當局強硬路線抬頭，一樣無法過關；於是索性在國際上以受害者姿態出現，大肆宣傳影片國內被禁，張藝謀更不出席記者招待會，造成轟動效應，給多數一知半解的外國記者一個被禁

出境的錯覺。其實他出境絕無問題（鞏俐和葛優都來了），影展開幕前他還到過巴黎接受訪問（以助宣傳即將在法國上映的《活着》），不來康城主要是避免面對尖銳問題，及繼續與北京官方保持良好關係而已。

事實證明這策略收效卓著，影片幾乎取得輿論一致支持（年代公司當年的《悲情城市》角逐威尼斯影展，也有「台灣新聞局強剪片中二二八事件片段」的謠言出現，贏盡一切同情分）。與《活着》分享評審團大獎的《毒太陽》其實拍得更佳，但一來其批判的斯大林時代已成過去，二來沒有新鮮熱辣的檢禁宣傳，聲勢自然有所不及。

一九九四年五月二十六日

後記：

正如戴錦華在「黃土地上的文化苦旅」一文指出，張藝謀奇迹的全方位成功，乃在於他能於東、西方之間找到雙重的文化認同。大家固然各取所需，筆者的評論角度亦因時制宜。今日回顧，批評《秋菊打官司》打後的張藝謀作品可能過分嚴厲，因爲無論如何，他仍需在大陸官方審查、西方影展及藝術電影市場的夾縫中掙扎求突破。《活着》受《霸王別姬》的成功感染不足爲奇，因爲陳凱歌在《霸》片其實也吸收了不少張藝謀的成功經驗，近作《風月》更處處可見這種影響的蛛絲馬迹。大陸電影人本土受壓制，逼着「走向世界」而必須通過的確是一道窄門，也是他們「無可逃脫的文化宿命」。

活着

藍風箏

也說影評策略

從乏味港片到《藍風箏》

六月港片好像有點起色，可惜只如曇花一現，市道不景（一定會賴世界盃）令下一檔的影片都延遲推出。事實上，《省港一號通緝犯》和《醉拳III》的成績也令人失望。

王晶監製的《戀愛的天空》擺明是跟風之作，投機之餘倒沒有偷工減料，效率和熟練尤勝《新同居時代》（小品雜錦體裁再度流行的始作俑者）；同樣剝削女性題材，令人討厭的程度卻不及《新男歡女愛》。

四名女主角自以吳君如演得最收放自如，她飾演一個「不是女人的女人」那段劇情，已是近期港產片中第三次玩「攣拗番直」的橋段！而且過程與《神探磨轆》十分相似（都是酒後亂性一次中鏢，加上懷孕的生理轉變使心理也重納女性的「正軌」）。它比《神》片更「絕」的，是把吳君如寫成一名心理與好色男人無異的女同性戀者，不放過每一個向女性毛手毛腳的機會。這當然只是一種想當然的男性心理的投射，但卻使觀眾在代入意淫的同時感到心安理得——同性之間沒有非禮這回事，吳君如的鬼馬演繹更減低了猥瑣的感覺。

《醉拳III》使人黯然的，是劉家良回到民初功夫技擊

的類型，卻放棄了以往執着的主題，無復當年（邵氏片廠時期）的作者本色。最糟糕的是劇本，東抄西襲徐克（《黃飛鴻》系列）和成龍的餘唾，努力加強包裝的趣味卻非驢非馬，連武打場面的設計也失去了本身的特色。上一次令我有這種沮喪感覺的，是胡金銓的《畫皮之陰陽法王》。都變成了一些沒落的偶像……

黃志強可能尚未像劉、胡兩位前輩般卓然成家，但《重案組》重新證明自己的實力後，《重案實錄（O記）》通俗之餘仍不乏佳句。可惜新作《省港一號通緝犯》卻使人失望，也許最值得一提的，是那種爲求打開國內市場，而不惜大力歌頌大陸公安刑警的肉麻。不過儘管主角是吳興國飾演的大陸刑警，以黃秋生狀態之佳，他飾演的香港督察仍失色到這個地步，卻實在使人費解。

可能由於港產片疲態畢露，近來有較多大陸片成爲話題。《活着》康城得獎，《藍風箏》終於在藝術中心公映八場，頗引起了一些電影與政治，以至影評策略運用的討論。

不論是評論中國第五代或台灣的新電影，筆者都一向自覺把電影文本以外的政治因素一併考慮，但卻從不容許策略凌駕於評價。例如對張藝謀早期作品（到《大紅燈籠高高掛》爲止）基本上肯定，除了是對他受到官方壓抑的一種聲援外，更因爲作品本身並不能簡單地以「販賣異國情調」便打發過去。

前年初睹《藍風箏》後所寫的推介文字，固然不無製

造輿論的用意（當其時禁令尚未塵埃落定），但更重要的是相信影片對田壯壯及第五代電影的意義非比尋常。簡言之，從寫意到寫實，從文化到（當代）歷史，從形式風格回歸人情，不搞煽情地面對政治傷痕的禁區，代表了中國新電影另一個階段的再出發。

有人覺得影片與謝晉過去的傷痕電影分別不大，因此是田壯壯創作的一次倒退，可謂典型的一知半解。首先從文本的角度，《藍風箏》沒有任何歷史的代罪羔羊，沒有悲劇告一段落的光明結局，矛頭直指整個政治制度，與傷痕電影憶苦思甜的小罵大幫忙根本南轅北轍。影片表面上放棄了第五代電影強烈的造型風格及反傳統的省略敍事，殊不知傳統的格局及平易近人的拍法，正正是影片最激進的政治策略——如用《盜馬賊》的晦澀風格拍《藍風箏》，可能已一早通過。據說下令禁映的高官們也承認，影片拍得「很眞實」，但正因如此不宜讓人民觀看！

另一方面，筆者對《活着》感到失望，除了影片半推半就以求左右逢源，有欠光明磊落之外，更重要的是影片的成績實在不如理想。這一方面固然由於《藍風箏》與《霸王別姬》珠玉在前，但張藝謀跟風之餘又無法成功另闢蹊徑（黑色荒謬感太多點到即止），便比同樣妥協的《秋菊打官司》更爲不如。

一九九四年六月三十日

自嘲變成自殺

從《幻影英雄》說起

暑期步入中段才在港推出的兩齣特大皇牌，分別是阿諾舒華辛力加的《幻影英雄》（Last Action Hero）和史提芬史匹堡的《侏羅紀公園》（Jurassic Park）。二片在美國市場的爭鋒早已分出高下，《侏羅紀公園》開畫即勢如破竹，九天收入逾一億美元，《幻影英雄》反應之冷淡則使人大跌眼鏡，每周票房以倍數遞降，行內估計這部成本（連宣傳推廣）逾億美元的巨製，將虧蝕起碼四千萬美元以上，成爲荷里活歷史上有數的幾部「災難片」之一。

損失慘重的除了出品的哥倫比亞公司外，還有它的母公司新力，借用影片的名氣發展和推銷一系列新電子產品的希望完全粉碎，續集美夢成空，《幻影英雄》玩具滯銷，一切簽了約取得影片某種專利權的商品無不叫苦連天。

有人埋怨影片穿梭眞幻世界的意念太複雜，兒童觀衆難以理解，造成玩具滯銷。不過這不像是影片失敗的眞正理由，要知今天玩電子遊戲機長大的年青一代，怎會不明白如此簡單的意念？沒有甚麼電影的失敗是由於某個意念本身，只會是由於執行和處理上出了問題，結果並不好

看——這才是致命傷。

從計算的角度衡量，影片最大的失策是採取一個戲謔動作片類型的姿態，穿插頻密的「內行笑話」的同時，又捨不得A級動作片的神話和包裝，結果是不湯不水。舒華辛力加的影迷也難以對所有自嘲都有反應，一般觀衆對這樣的類型戲謔自然更加沒有興趣，童星主角小影迷明顯是爲了讓少年觀衆易於代入，可惜影片劇情貧乏，節奏失誤頻頻（出自《鐵血戰士》和《虎膽龍威》導演尊麥泰倫之手，眞是不可思議），代入只會使人悶得發慌。

相信一切失誤，主角兼監製舒華辛力加難辭其咎。《幻影英雄》就像他做了動作片超級巨星之後，來點「高處不勝寒」的自嘆，再借探討電影與現實的眞幻，來爲自己增加一點深度。成龍成名後也喜歡在影片中言志，但多數只安排自己在文場裏大講一輪道理，其餘一切照足動作片的類型要求，因此問題不大。舒華辛力加卻過分高估自己的明星魅力，竟然拿破紀錄的成本作賭注，拍一部玩類型、反神話的知識分子型動作片，難免吃力不討好——加上創意貧乏，眞幻世界的對比單調重複，且淺白得有如「講耶穌」，不好看實非無因。片中他借童星之口道出銀幕英雄永遠打不死——「除非票房下跌」，眞是一語成讖。

史匹堡便比他聰明得多，同樣想拍「高檔」片「擺彩」（前有《紫色》，將有《舒特拉的名單》），卻從不會和商業大片混淆。《侏羅紀公園》緊跟他以往的成功公

式拍攝，結合《大白鯊》的驚慄和《第三類接觸》的科幻元素，儘管並無新意，卻收效非常。他渴望擢獎的心願要得償也許尚需一些時日，但商業上卻不會像阿諾般死得不明不白。

同期的大型荷里活動畫《阿拉丁》，其實是去年美國的聖誕賣座片，不過傳統上在港更適宜於暑假推出。影片本身沒有太多可談之處，製作之豪華精緻及市場計算之準確，皆可謂意料中事——在《小魚仙》和《美女與野獸》的賣座成功之後，《阿拉丁》不可能會輕舉妄動地遭遇滑鐵盧。一方面無論畫工和音樂，都可謂極盡聲色之娛；另一方面也有齊荷里活夢工場產品的意識形態局限性。

不過最近看到一則有關的新聞，也使人頓生感慨。由於美國阿拉伯人壓力團體的抗議，和路迪士尼公司終於同意更改片首歌曲《阿拉伯之夜》中的兩句歌詞——由Where they cut off your ear/If they don't like your face改爲無傷大雅的Where it's flat and immense/And the heat is intense。

以後無論出版錄影帶或再版發行，將不再聞原本那兩句有種族歧視色彩的歌詞了。

一九九三年七月二十三日

執迷不悟美國夢

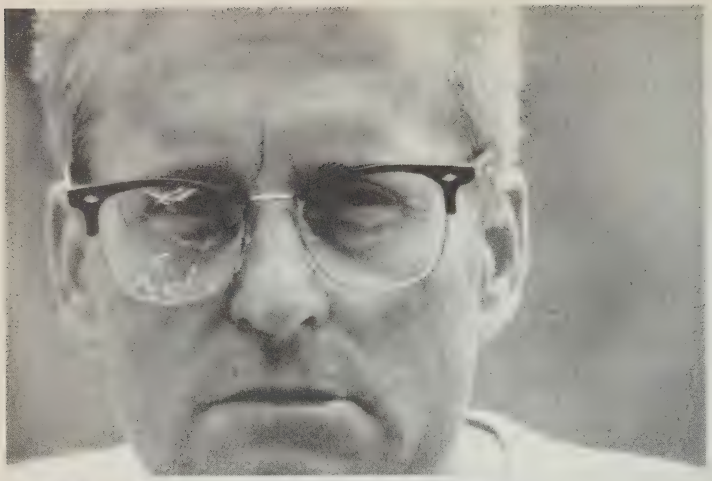
也談《怒火風暴》

看《怒火風暴》（Falling Down）及有關的評論，使人再次意識到影評的標準和定位問題，而評價亦往往與評者是否認同影片（主角）的觀點息息相關。

有一種讚許《怒火風暴》的評論，是覺得它抓着一個可以引起城市人廣泛共鳴的題材，卻沒有乘機大灑狗血、賣弄狂暴，因此比很多變態殘殺片可取。但其實電影的好壞，不一定跟血腥暴力的程度成反比；重要的是導演處理的態度（如是否眞正「劇情需要」），其次要看有沒有探討問題的深度。

《怒火風暴》的主角沒有狂性大發，絕非出於導演藝術良心的節制，而是由於影片針對的觀衆主要是中產階級，根本不喜歡看見自己認同的代言人在銀幕上大開殺戒（太尷尬及說不過去了）。暴力發洩也許比較迎合低下層觀衆的脾胃，但《怒》片對種種社會問題的嬉笑怒罵，對中產觀衆絕對有奇佳的洩憤效果——戲院內此起彼落的笑聲是最佳證明（順帶一提，影片排在碧麗宮獨家放映可謂最佳選擇）。

不錯，《怒火風暴》只是一齣包裝比較「高級」（其實只是觀衆對象不同）的荷里活煽情劇。表面上觸及衆多



怒火風暴

今日美國的社會問題，如經濟不景、物價飛漲、種族矛盾、治安不靖、貧富懸殊、極右派抬頭等等，浮光掠影且不說，最弊的是全部局限於一個自私幼稚的中產白種男性觀點，把一切他們不了解的異族和異性想像成「異類」（Others）。一方面充滿自憐，另一方面把對現狀的不滿和恐慌化成恨意，一切計算都是爲了引起觀衆不經大腦的共鳴，然後通過主角以武力爲後盾替天行道，把恨意宣洩而大快人心。

這樣的一條公式，完全符合剝削性電影的定義；對種種它觸及的社會問題，更只有綽頭性利用而無深刻一點的反思。

事實上，荷里活電影從來不缺乏社會問題的反映。像近年狄龐馬的《夜都迷情》和羅蘭士卡斯丹的《大峽谷》，與《怒火風暴》一樣，都是由主角被困車內開始（不容忽視的是汽車在美國文化的重要性和象徵意義）。但該二片以較寫實的調子，寫出了白人中產階級的中年危機及徬徨心態，儘管有樂觀與悲觀之別，卻沒有像《怒》片般借半荒誕的風格，安排主角奇迹地獲得大量軍火，對不順眼的種種人事逐一迎頭痛擊，以博觀衆一粲。

《大峽谷》到最後訴諸傳統美國精神及人際關懷的重建，雖嫌一廂情願卻不失善意，其志可嘉。《怒火風暴》的反派樣板及神話式反擊，卻正如《時代周刊》所謂，活像一班一知半解卻躲在圍牆後顫抖的中產階級，在雞尾酒會裏揚言要買槍自衞及絕不手軟一樣。影片停留在鼓勵這

種愚昧心態的層面，在某程度上可說是相當危險的。

無疑影片的取材十分聰明，但在引起社會的迴響方面，意義卻不能和前年的《末路狂花》相比。同樣是觸及社會集體心理某條敏感的神經，《末》片是不自覺地引爆出現實裏潛伏多時的問題（兩性關係的緊張和失衡），《怒》片卻是自覺地利用大家早已耳熟能詳的話題，而且站在中產白種男性的立場大吐苦水（與《末》片中長期受壓逼的女性相反），相去不可以道里計。

影片的社會批評流於膚淺，正是在於沒有和主角保持批判的距離，米高德格拉斯固然不是眞正的瘋子，但也絕非廣告宣傳所謂的「與日常世界作戰的普通人」。他的暴力傾向絕對使他成爲家庭內的危險人物，但編導卻寧願站在他的角度，反而對與他離異的妻子（巴巴拉夏茜）頗有微詞（見諸盤問她的男警員怪責的語氣）。

對一個天眞地執着於美國夢的中產白種男性來說，世界變得太快了，遊戲規則變得對他太不利了，他根本無法接受一直受騙的眞相，因此才會走到精神錯亂的邊緣。例如他被國防工業解僱，對他個人來說自然是無妄之災，但若從冷戰結束後美國帝國主義環球戰略調整的角度着眼，卻完全順理成章；「經濟上不化算」更絕對是資本主義制度下，爲節省開支提高利潤而解僱員工的金科玉律。甚麼負起過保家衞國的神聖任務，不過是自欺欺人的謊言而已。

又如富翁霸佔大幅土地作哥爾夫球場，平民百姓無法

享用，或整容醫生在不景氣時仍財源廣進等，無不有其資本主義的邏輯（私有產權、消費社會）及必然性。這種種美國夢的內在矛盾，在經濟不景氣下紛紛暴露出來。可惜影片和主角一樣執迷不悟，所以才會煞有介事地挖苦快餐店貨不對辦（把「顧客永遠是對的」／漢堡包文化／「美式生活」絕對化）；在討厭新納粹分子對同性戀和猶太人的仇視之餘，自己卻對韓國裔移民充滿歧視和偏見；連妻子帶走女兒與他離異，也變成是「社會的錯」——殊不知傳統白人男性主宰一切的社會，早已一去不復返了。

一九九三年七月二十九日

文化誤差與雅俗之辨

《愛登士家庭續集》、《今生情未了》及其他

又是一年將盡，大家紛紛作回顧和總結的日子。但筆者卻不想在此刻趁熱鬧，反而希望反省一下西片的本地接收和評論的問題。

荷里活片一直稱雄全球，確會給人一個超越不同文化藩籬的印象。這在《侏羅紀公園》等超級特技巨片身上可能說得通，但像《愛登士家庭續集》（Addams Family Values）甚至《越空狂龍》（Demolition Man）等主流大製作，仍有強烈的美國本土文化色彩，與當地社會流行的話題息息相關，卻不一定能引起其他地區的觀衆的共鳴。

《越空狂龍》還算比較簡單，首先是它的動作類型元素，有一定的放諸四海而皆準的吸引力。其次影片對未來世界的刻劃，有衆多科幻片橋段的影子，一般觀衆對急凍假死、監視監聽，以至一塵不染的高科技紀律化社會都並不陌生。事實上，《越》片在科幻想像力方面只是拾人餘唾乏善足陳，比較有趣的是那種針對各種流行話題挖苦一下，粗枝大葉的坊間智慧。

例如環保主張節約用紙，便拿貝殼代替廁紙來開一個不文玩笑；愛滋陰影下提倡安全性愛或保守性道德，便借

加港文獻資料
Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

《太空英雌芭芭麗娜》的舊橋段，來一場毋須身體接觸的腦電波性交；素食和禁煙等潮流，也恐懼會變成對自由的侵蝕及人生樂趣的剝削。可惜講粗口罰款的構思毫無發展餘地，女主角從舊片學講俚語引出的粗話笑料，對不諳美式俗語的本地觀衆亦完全失去效果。

《愛登士家庭續集》因文化差異而引起的誤解更加嚴重。其實，只要對「愛登士家庭」的性質略知一二，都不會把片初一系列姊弟殺嬰的黑色笑料當眞，但偏偏就有評論認爲反映了現代兒童的暴戾心性。

原片名開宗明義是以「家庭價值」爲主題，卻對近年美國主流社會提倡復古的「家庭價值」觀念嘲諷得不遺餘力，而突出了愛登士這「家庭」的另類「價值」和抗衡文化。正因爲對白人社會的正常道德有全盤的反省，層出不窮的黑色幽默才能抵死惹笑得來餘波盪漾。

可能有些《愛登士家庭》的忠實擁躉，會對這部續集電影經常離開那座古老大屋，「黑色電影」的氣氛有所削弱而失望。但這未嘗不可視作愛登士家庭成員接受外面世界挑戰的一次漂亮反擊。

像小姊弟參加夏令營一線，便把白人中心的中產家庭、教育、社羣觀念的排他和僞善，批判得體無完膚。那名野心勃勃要創一番演藝事業的漂亮金髮女孩，一舉一動完全合乎「可愛」的公式，結果卻無比的討厭，此角色塑造之成功及批判性之強，爲荷里活電影所罕見（相對上那兩名男女導師便小丑化了一點）。

因此夏令營的高潮——小姊弟更改劇本爲印第安人翻案，便絕非單純的胡鬧，而有爲所有長期受壓逼的少數民族（營內被冷落排擠的各有色人種小朋友）呼冤的意義，徹底暴露了白人社會和主流媒介僞善的歷史淵源。可惜這線畫龍點睛的劇情，本地觀衆及評論卻大都無動於衷。

最能表現接收「波段」有問題的，應數對「黑寡婦」一角及其下場的理解了。此妹貌似離經叛道，其實卻完全認同美國社會的主流價值——追求物質享受而不擇手段，兒時怒殺雙親只爲得不到心愛的芭比娃娃，居郊區粉彩色豪宅建二人世界等等。

因此，最後她無法「改邪歸正」或與愛登士家庭「一拍即合」，完全是由於彼此本質上南轅北轍，而非編導顧及大衆口味或維護正派道德。

同期還有兩部法國文藝愛情片上映，也引起一些感慨。《芳芳》（Fanfan）與《今生情未了》（A Heart in Winter）一通俗一精緻，分別以青年和中年觀衆爲主要對象，本來可以各適其適。使人有點不安的，是《芳芳》被有意無意的高估，《今》片的含蓄優雅卻被詬病爲過分高調，不能雅俗共賞儼然是十惡不赦。

其實一般來說，只有觀衆是否願意調整觀影習慣，而無影片雅俗共賞與否的問題。《今生情未了》一點都不晦澀難明，除非我們甘於只對講到明明白白的愛情有反應，而對角色眼神的交換、無言的默契或舉止的失常感覺麻木，才會覺得影片含蓄過甚高不可攀。

男主角在女主角示愛後無膽入情關，那份一動不如一靜的中年心事有何難解之處？可能我們都習慣了電影裏的愛情總是浪漫奔放，而忘記了它也可以有寫實的一面吧？

《芳芳》的男主角也不肯與芳芳上牀，但卻有一個明明白白妙想天開的解釋。那種企圖永恆保持熱戀狀態，拒絕進入成年婚姻平淡階段的心理，孩子氣得來充滿綽頭，無疑很適合青年男女觀衆的脾胃，然而只是做戲咁做，與《今》片刻骨銘心的人生況味大異其趣。

最後一提，對《今生情未了》男主角情挑女主角於先逃情於後的詮釋中，竟有一說爲他是一直暗戀好友的同性戀者，情挑其女友只爲報復。這種說法不但在影片本文中找不到證據支持，背後更蘊含了異性戀社會一貫對同性戀者的偏見，實在不足爲訓。

一九九三年十二月三十日

沉悶中的話題

《天生殺人狂》及其他

氣氛沉悶，是鐵一般的事實。

港片市道固然是毫無起色，第五條院線更幾乎名存實亡。在一片滿目瘡痍之下，《伴我同行》簡直可說是一枝獨秀，前速雖輸給《黃飛鴻之五龍城殲霸》，後勁卻十分不俗，走勢據說與月前的《我和春天有個約會》相似。本來在大院線開畫，誰都知道對這類慢熱的影片不利（有限觀衆被太多戲院分散，造成提前割畫）。但諷刺的是，淡市中跌低過落畫數字仍捱下去的例子比比皆是，一來是片源不足，二來新片上畫隨時對票房毫無幫助。這種形勢不用說都是對《伴我同行》有利。

在聖誕大片推出之前，西片戲碼也是普普通通。《終極速度》和《零點爆破》都是二流貨色，只有《天生殺人狂》（Natural Born Killers）來勢洶洶，有點A級大片的氣派。事實上，影片暑假在北美上映，也確實惹來不少傳媒的報道和議論。奧利華史東從來都是搞宣傳的一流高手，這回他揚言向美國傳媒開火（控訴它們須爲美國社會的暴力蔓延負責），後者縱非心甘情願，也無奈要乖乖的爲他義務宣傳。

一向不大欣賞史東咄咄逼人的作風，對他那種大刀闊

斧黑白分明兼自以爲是的說教更是敬而遠之。《天生殺人狂》最易唬人的，是表面上千變萬化的影音花巧，爲影片加上了一層「藝術」的包裝。但究其實不但毫無新意，更有爲炫耀而堆砌之嫌——在美國只要有錢，剽竊前衞電影或電腦動畫開創的視象效果根本毫無困難，成敗的運用只存乎一心。

相信最振振有辭的辯護，也只能說影片駁雜的技巧賣弄，是爲了產生某種「疏離效果」，以辭掛羊頭（批判媒介暴力）賣狗肉（影片有大量三級的暴力血腥場面）之譏。然而這種詭辯實在站不住腳，須知一個場面的暴力感，並不會隨着影像顏色或菲林質感的變化而滌淨；疲勞轟炸式的影像與音響，只會把觀衆置於完全被動和麻木的位置。影片那歇斯底里的節奏，其實反映了史東按捺不住的興奮，本身便是一種十分暴力的態度。

影片故事原來出自《落水狗》和《廉價小說》的塔倫天奴的手筆，可以使人想像它被史東改頭換面前，充滿有趣的黑色幽默的模樣。不錯，史東的致命傷正是缺乏幽默感，陶醉於偉大的社會諷刺主題中而不能自拔。同樣道理，他自然不會有自嘲的量度，或自省到他對男女主角的美化（相對於其他人等），以至對所有暴力犧牲者的非人化，其實與他大力抨擊的電視傳媒及小報文化沒有甚麼兩樣。

無論如何，《天生殺人狂》對美國觀衆和荷里活也許有多一重意義，就是起碼夠放肆，夠過分。當大多數影片

都循規蹈矩到沉悶拘謹的時候，語不驚人死不休也不失爲一種美德。但香港電影一向都以譁衆取寵爲能事，我們實在不需要更多這類電影來作反面教材。

市面的影片固然洩氣，近日有關電影界與藝術發展局的新聞更使人愕然。據報身爲文康廣播司的蘇燿祖，居然否定電影是獨立的藝術，因此電影人只可透過戲劇、音樂、視藝等組別在藝發局選拔代表！簡直荒天下之大謬。當然話得說回來，電影界爭取的目標、策略和步驟可能也未夠深思熟慮——例如提出申請資助的金額太大，既無完善配套且與現存電影工業的界線不明朗，自然容易被人用電影是工業的理由而一筆抹煞。

不過蘇燿祖對文化界搜集的一千個支持藝發局引入直選成分的簽名，竟然嗤之以鼻認爲意義不大及可以不理，卻實在是對所有簽名者的侮辱。今時今日仍然擺出一副高高在上的官老爺嘴臉，上次發起簽名運動的團體豈能就此善罷干休？

一九九四年十一月二十四日

後記：

蘇燿祖出言不遜之後，引起輿論譁然。經過幾番爭取，終於去年使藝術發展局增加了「電影」成爲九個界內直選代表入局的組別之一。講參閱「清議篇」內「電影尋求資助不當？」一文（第156頁）。

重寫歷史與懷舊背後

評《阿甘正傳》

面對《阿甘正傳》（Forrest Gump）這樣「成功」的電影，以前的心情會是十分氣結，如今只有感到無奈。氣結的自然是影片貌似溫和積極，其實完全從白種男性的角度改寫歷史，再一次肯定美國社會主導意識形態的霸權地位。但另一方面，荷里活計算準確的專業技藝（從湯漢斯的演技和明星魅力，到幾可亂眞的電腦特技奇觀）又實在魅力沒法擋，連對美國歷史一知半解的香港觀衆也看得津津有味——影片鼓吹的反智態度今日可謂放諸四海而皆準，觀衆與之一拍即合後，知性的批評怎還會聽得入耳？

無奈之餘，甚至不無一點矛盾的感覺。從愛護本土電影及抗拒美國的文化帝國主義侵略的立場，自然希望自家的主流商業片的專業水平能與荷里活看齊。但《阿甘正傳》的例子，再一次提醒了我們，主流電影絕大多數與社會上保守的意識形態掛鉤，技藝水平愈高，說服力感染力愈強，阻礙社會進步（打擊少數派及拖意識革命後腿）的爲禍也愈大。這個兩難的困局，要打破是十分不易的。

但抗衡反智風氣的知性討論，起碼有助於減輕情況進一步的惡化。故此儘管實在提不起勁，也不妨介紹一下影片在美國引起的爭論及一些評論的洞見。《阿甘正傳》的

阿甘正傳

美國票房直逼三億及挑戰《侏羅紀公園》、《ET外星人》的票房冠軍寶座，早成了本地的宣傳重點（可悲地反映了愈來愈以美國觀衆的口味馬首是瞻）；但當地南轅北轍的輿論反應，卻罕見有詳盡點的報道（也反映了傳媒與受衆共通的不求甚解的習慣）。

事實上，影片在美國大破紀錄，與其引起輿論起哄不無關係。影評之外連政界人物也紛紛發表觀感，卻偏偏各說各話。像保守派的布肯南大讚影片打破了六十年代抗衡文化的神話，是肯定傳統忠誠、正派和榮譽感的道德劇；同樣保守的查理摩亞卻批評他見樹不見林，不知影片其實充滿「政治正確」的考慮，是典型的荷里活宣傳片（保守派一向認爲荷里活太「自由化」了）——例子有：阿甘從沒遇上健康善良的白種男人，一切諒解和同情皆來自女性，母親充滿保護和哺育的母性，卻被丈夫拋棄兼受性騷擾，珍妮的墮落顯然與她童年被酗酒父親蹂躪的陰影一脈相承，阿甘由於IQ低才能在軍訓時表現優異……

《阿甘正傳》最厲害的，正是表面上立場曖昧，因此左右逢源，對歷史看法不同的觀衆可以各取所需。阿甘這位全無機心和偏見的主角，固然大大有助於編導的「偷雞」；影片把歷史事件和背景零碎化（一鱗半爪的新聞紀錄片段及點滴的流行音樂節錄）及綽頭化（阿甘與多位美國總統同場出現握手交談），更十分符合當今只讀頭條新聞的一代的脾胃（也因此「阿甘語錄」大有市場）。

不過當然沒有立場中立這回事。觀衆中的女性及有色

人種，只要對本身的少數民族地位有點自覺，都會感到不是味兒。尤其是女主角珍妮，簡直集所有戰後出生的「嬰兒潮」一代的「惡習」於一身（如吸毒、濫交）——從陰謀論角度，正是爲了反襯出阿甘道德上純正無瑕。這還不止，最後不但安排她歷盡滄桑回歸家園重投阿甘懷抱（即覺今是而昨非），更要使她死於愛滋（爲昨日的反叛付出代價）卻諱而不提（以免破壞溫情光明的調子）。政治不正確之外更居心叵測，難怪不少女性主義影評人要破口大罵了。

但最有趣的是影片大受歡迎，與今日美國政治和社會人心的關係。《視與聲》一篇文章指出，奧利華史東從《天與地》的越南返回《天生殺人狂》的美國，象徵了美國電影近期焦點由外向至內向的轉變，《阿甘正傳》正是此種趨勢最突出的代表作。事實上，九十年代國際冷戰的結束，美國國內社會、經濟問題的困擾，使克林頓當選總統後試圖推動一連串的內政改革，美國人興趣回歸自身歷史早已有迹可尋。

不過若說影片反映了如今已成社會棟樑的嬰兒潮中生代，強烈感到需要修正他們六、七十年代的一段歷史，卻未免言過其實。影片對過去四十年的懷舊和美化大受美國人歡迎，最主要的原因是他們對現狀的不滿，對克林頓的失望，對前途的悲觀。一個單純弱智青年眼中的美國歷史版本，才可提供一點甜美的回憶，及一個此後不離家（不做世界警察）便一切安好的憧憬。

由於《阿甘正傳》的基調是感傷和反智的民粹主義，無論諷刺世情或月旦歷史，深度都不及彼得斯拉的《富貴逼人來》及活地阿倫的《西力傳》。但亦正因如此，才能既叫好又叫座，大有可能成爲明年奧斯卡的大贏家——導演羅拔湛米基斯跟隨史匹堡名成利就之後，連「發財立品」覬覦金像獎的取向也一模一樣。《舒特拉的名單》已證明了美國影藝學院中人的中庸自由派口味，《阿甘正傳》隨時會再下一城。

一九九四年十二月二十二日

後記：

《阿甘正傳》果然以大熱姿態，囊括第六十七屆奧斯卡最佳電影、導演、男主角、改編劇本、剪接及視覺效果六個獎項。

清議篇

統戰合作與利益爭逐

從中港台導演研討會說起

在農曆新年的賀歲片推出之前，市面上映的電影照例比較平淡，同時影圈又發生《家有囍事》底片遇劫事件，引出了「全港演藝界抗議影圈暴力行動」大遊行；加上中港台三地導演匯聚香港舉行研討會，一時之間，現實裏的新聞比電影還要好看。

先談三地導演交流的研討會。首先筆者對所有大規模的會議都有點戒心，即使是學術性會議，與會者也不一定有共同語言。當研討會的主題夠具體明確時，便往往是鑽牛角尖的一小撮專家自說自話，實在引不起普通人的興趣。但當題目籠統（如研討會首天的「海峽兩岸和香港電影回顧、主流及展望」），講者背景懸殊時，同樣會有漫無方向及雞同鴨講的情況出現，結果往往是草草收場。

不過這也是意料中事，由香港電影導演會主辦的是次研討會，擺明是交誼性質重於一切。儘管過去三地導演私下的會面和交流並不缺乏（如在香港及外國的電影節碰面），但今回是首次公開聚會，自然有一定的歷史意義。

但問題也是出在這裏。基於海峽兩岸特殊政治狀況，這種公開接觸的活動自然要得到官方的默許。台灣方面還好一點，民間有較大的行動自由；大陸方面卻肯定視之爲一項統戰的活動，組團工作自然要跟官方的意思，隨團而

來的也不乏負責監視和打報告的幹部。正因爲主要是官樣文章，最重要的大陸第五代導演（如陳凱歌、張藝謀、田壯壯）及台灣新電影代表人物（侯孝賢、楊德昌）都沒有參加。更令人反感的是，大陸官方竟向主辦者示意，不希望某些他們不喜的香港導演（如張堅庭）出席，完全反映了他們並不尊重民間自由交流意見的態度。

因此，謝晉才會炮轟台灣不許大陸影人赴台拍片的政策不公平，又會和王冀邢（《焦裕祿》導演）一唱一和地向第五代導演含沙射影（審美派vs審醜派，中國電影必須先被人民接受才能走向世界……），大唱統一的高調（不用在法國舉辦中國電影節，三地中國導演一起在國際上佔一席位……），更提議三地合作拍片，以「母親」爲題，寫四個散居中港台及外國的女兒終於團聚的故事，統戰味道呼之欲出。

對這種符合官方政策的合作（否則根本無法在大陸和台灣上映），筆者的態度是相當抗拒的。只要稍爲觸及現實的題材，跟大陸合作都不會有好結果，許鞍華的《上海假期》便是一例。反而三地影人民間非正式的合作和交流值得鼓勵，而且早已在默默進行。

大陸官方的中國大一統心態，從堅持研討會的名義爲「海峽兩岸暨香港導演」而非「中港台導演」，也可見一斑。但港、台方面熱衷與大陸交流，卻明顯是利之所在，着眼點是將來如何打開這個龐大的市場。這問題對台灣影人來說尤其逼切，因爲本土市場已被香港電影佔領。

事實上，幾乎所有發言的台灣導演都把台灣電影業的式微歸咎於一些外在因素，如錄影帶盜錄、地下電視台、黑社會橫行等，而罕見有從工業結構及社會發展方面作虛心檢討。無論如何，李行笑說香港目前黑幫肆虐影圈的現象，是十多年前台灣的翻版，卻着實激起了香港影人的恐慌（台灣電影的今日就是香港電影的明天？），對促成聯合抗議行動可能有點作用。

諷刺的是，坊間盛傳用槍逼明星拍戲以至搶菲林的，不是大圈幫便是竹聯幫，總之是外來（大陸或台灣）的惡勢力，而幕後主使的，很可能是外地（如台灣）的片商。

三地勢力在香港影壇的利益爭逐，與研討會友誼第一的氣氛、海內外中國人同是一家的精神，構成了鮮明而反諷的對比。

一九九二年一月二十三日

後記：

四年來中港台電影人才和資金的交流一直不斷，這類半官式的影人研討會也繼續可有可無，甚至一度停辦。海峽兩岸的電影工業和市場環境並無起色，香港更陷入了八十年代以來僅見的衰退局面——但諷刺地同時暫緩了黑幫入侵的威脅，因爲不再那麼容易有利可圖也。

阮玲玉

《阮玲玉》得獎有感

剛閉幕的第四十二屆柏林電影節，在香港竟然成爲議論紛紛的焦點，自然是由於張曼玉憑《阮玲玉》一片奪得最佳女主角銀熊獎。事實上，這也是港片近年首次在如此大規模的國際影展角逐，可說是旗開得勝，也是有史以來在國際影壇取得的最高榮譽（亞太影展不算，較接近的只有關山在五八年憑《阿Q正傳》贏過瑞士羅迦諾影展的最佳演技獎）。

但影展奪獎這回事，大家都知道要講求天時地利人和，今次《阮玲玉》的機會可說是千載難逢。首先女主角這一項爭逐，並無眞正強勁的對手，而張曼玉在片長兩個半小時的《阮玲玉》卻由頭演到落尾，傳奇角色與眞人齊齊出現，自然使人印象深刻。其次，柏林影展也是中國電影最早取得突破的地方（八八年張藝謀的《紅高粱》獲金熊大獎），其後《晚鐘》及《本命年》亦連取兩年銀熊獎，到今年則海峽兩岸皆無影片參賽，《阮玲玉》成爲僅有的兩部亞洲片之一（另一部是日本熊井啓的《閃亮的青苔》）。最後，今年評審團也是首次有香港的代表（張艾嘉）參加；在游說及減輕西方評審的文化隔閡方面，可以起不少的作用（像前年《晚鐘》得獎那一屆，陳凱歌便是評審之一）。

因此，張曼玉得獎無疑是香港電影界的喜訊，但也毋須大驚小怪。這枚銀熊獎代表的，是香港演員的演技被認同達到國際水準；然而，在技巧的層次（包括攝影、美術、特技等），香港電影在八十年代全面追上國際水平，早已是不爭的事實（胡金銓的《俠女》，甚至早於七五年已在康城奪得優異技術大獎）。若因外國人的承認而欣喜若狂（如大陸和台灣的不少影人和媒體），只反映了長期積累的民族自卑感。話得說回來，香港電影除了在技術層面的進步足可自豪外，整體藝術成就卻落後中、台甚遠，因此，至今仍難有像侯孝賢、張藝謀等人作品在國際影展贏取大獎的機會。

就現場觀察所得，關錦鵬代張曼玉領獎的表現相當冷靜，用國語致辭也不亢不卑。反而一批在場的台灣記者便有點興奮過度，就好像是自家拿獎一樣——這可能顯示他們有較強的「中國人」意識，但也可能反映了對國際獎項的迷信及某程度上一廂情願的天眞。須知《阮玲玉》報名參賽的「國籍」雖是香港／台灣並列，卻是不折不扣的香港片，把台灣拉進來純是技術原因——由於曾參加金馬獎的角逐，若只是香港片的話，已自動喪失了參賽柏林的資格（必須未曾在原產地以外的影展角逐）。

愈來愈覺得，得獎這回事最好能一笑置之。國際影展中固然會有更強的對手，但同時評審的組合也更國際性，結果的偶然性也許更高。這在評審團主要由業內人士（製、編、導、演）組成時尤其如是，因爲他們對外國電

影往往涉獵有限，評審時自然也是一知半解。

像今屆柏林的國際影評人獎（評審團由八位來自不同國家的影評人組成），競賽影片部分的得主可以是伊力盧馬的《冬天的故事》（A Winter's Tale），這種結果在影人爲主的評審團便不大可能出現——盧馬的電影自成一格，與多數人的電影觀念大相逕庭，而拍電影的人偏偏對自己認定的一套最是深信不疑。

一九九二年二月二十七日

後記：

羅卓瑤的《秋月》於同年八月榮獲羅迦諾（Locarno）影展最佳電影金豹獎，乃在《阮玲玉》柏林得獎之後。其後王家衞的《重慶森林》於多個歐美影展大出風頭，更得到塔倫天奴激賞，得以在美國發行，對他進軍國際影壇奪取更大的獎項幫助不小——特別是在近年中、台第一線導演的創作出現疲態的時候。

一廂情願以外的遊戲規則

談談今屆奧斯卡金像獎的冷熱得失

剛於前天揭曉的第六十四屆奧斯卡金像獎，可能是近年最受港人注目的一屆了，原因自然是張藝謀的《大紅燈籠高高掛》以香港片的名義，獲提名競逐最佳外語片的「殊榮」。張曼玉憑《阮玲玉》取得柏林影展最佳女主角銀熊獎大家記憶猶新，自然希望《大紅燈籠》能在奧斯卡再下一城。儘管影片是台灣資金大陸創作，但既然用上代表香港的名義，又始終是中國人的電影，心理上也覺得與有榮焉。

但就像四年前張藝謀的《紅高粱》在柏林捧走最佳影片金熊獎後，陳凱歌的《孩子王》參賽康城志在必得，結果鎩羽而歸一樣；這回港人也是期望愈高，失望愈大。《大紅燈籠》繼去年《菊豆》之後，再一次先獲提名，然後落選。

其實，這種心理完全沒有必要。筆者一向對本地輿論一窩蜂地起哄，把《大紅燈籠》捧成得獎熱門有很大的保留。有人相信去年《菊豆》的落選只是由於它未在中國大陸公映，不符合參賽的資格，今年《大紅燈籠》再獲提名，證明奧斯卡諸公有意作出補償云云，其實只屬一廂情願，並不明白奧斯卡外語片獎的遊戲規則。

首先，五部外語片的提名是由一個委員會負責，而投票的卻是看全五部片的美國影藝學院會員。張藝謀的電影連續兩年獲提名，只反映出他取得提名委員會的歡心，與得到廣大投票會員的認同是兩回事。其次，《大紅燈籠》的宣傳輿論攻勢做得十分成功，自提名名單公布那一天起，美國東西岸的大報（如《洛杉磯時報》、《紐約時報》）及雜誌（如《時代周刊》）便陸續刊登對該片的好評，對張藝謀推崇備至。這也容易造成一個錯覺，連圈內人也相信影片起碼有五成奪獎的機會。

不過，張藝謀的電影得到西方影展欣賞及贏得大多數西方影評人的青睞，早已是衆所周知的事實。《菊豆》和《大紅燈籠》皆在國內被禁，更使他取得以捍衛言論自由爲己任的美國新聞界廣泛的支持。因此，輿論好評本是意料中事，但作用主要在影響更多影藝學院會員前去觀看《大紅燈籠》，對左右最後有資格投票者的觀感恐怕功效不大。

由於最佳外語片（及紀錄片）的投票資格是必須登記看全五部提名的影片，而多數荷里活的紅人都沒有這份閒情，結果往往被退休老影人及東歐移民電影人壟斷。《大紅燈籠》對他們來說，可能仍是太沉重、太風格化了。此外，東西方文化的隔閡，也是一個不容忽視的問題——奧斯卡外語片獎頒給日本以外的亞洲片簡直難得一見。

不過，話得說回來，該獎結果由義大利的《Medite-

rraneo》奪得，也有點出人意表。本來無論冰島片《回歸大地》（Children of Nature）寫老人問題的詩意筆觸，瑞典的《The Ox》描寫饑荒貧窮使人想起新寫實主義，或捷克片《小學英雄傳》（Elementary School）的童眞溫情，皆各有可勝之道。也許去年得獎的瑞士片《希望之旅》（Journey of Hope）寫第三世界移民已稍嫌沉重，今年《Mediterraneo》便勝在輕鬆可喜，鬧笑之餘又有點感慨吧。

但外語片的小小意外，比起《沉默的羔羊》以冷門姿態全取最佳影片、導演、編劇及男、女主角五項大獎的哄動，自然不算一回事了。翻查奧斯卡的歷史，六十多年來只有一九三四年的《一夜風流》及七五年的《飛越瘋人院》有此囊括的紀錄。

《沉默的羔羊》一直給人冷門的感覺，除了其驚慄類型片的題材使人直覺地不看好外，也有《一代情梟——畢斯》及《驚天大刺殺》等提名項目壓倒該片，容易造成錯覺的因素。但若根據提名次數而定冷門熱門，大熱倒灶的情形也比比皆是。由於所有項目都是個別考慮（由該專業內的人士投票），勝負始終要看個別項目與人爭勝的實力。

不過即使對行內人來說，《沉默的羔羊》仍不算熱門，原因是歷屆奧斯卡的大贏家，極少是去年年初已公映的影片。像上屆的《與狼共舞》，便是趁十一月的感恩節假期在美國推出。除了記憶猶新之外，影片公司趁未落畫

而大做宣傳，影響力也不容忽視。偏偏《沉默的羔羊》去年年初已參賽柏林，反映了其志不在奧斯卡。

安東尼鶴健士及茱迪科士打榮登影帝影后寶座，還可說由於二人在片中的角色和演技深入人心（尤以前者爲甚，可謂到處大受歡迎，上台領獎時更全場起立鼓掌），但囊括五項主要大獎，卻並不止沒有眞正對手那麼簡單——《一代情梟——畢斯》及《驚天大刺殺》都不像有冠軍相，前者流於平庸，後者卻過於偏激；此外，華倫比提和奧利華史東在荷里活的人緣都不算佳。

關鍵很可能在影片出品公司奧萊安（Orion）不久前宣布破產，爲《沉默的羔羊》爭得不少同情分。事實上，破產消息才於十二月初公布，紐約影評人協會便把幾個大獎全歸該片（得獎名單幾乎與奧斯卡一模一樣）。奧萊安公司一向很受影人歡迎，因爲它不像其他荷里活大公司，較爲尊重創作自由，極少行政干預，而且勇於投資小成本的獨立製作（像幾乎所有活地阿倫的作品），儼然是荷里活制度內的獨立公司。如今破產後待價而沽，將來即使東山再起，也幾可肯定與前不一樣了。《沉默的羔羊》因此成了一個時代結束的象徵，對它的緬懷化爲投影片一票的動力。

故此《沉默的羔羊》的得獎者在致詞時，皆異口同聲肯定該片所享有的創作自由，以及堅持己見的勇氣——針對的自然是同性戀團體在場外對該片的示威，茱迪科士打更強調她的角色是一個女權主義的英雄。從這個角度看

來，同性戀者對該片的抗議因金像獎提名而捲土重來，除了義務爲它博得不少額外的宣傳，更刺激本來已算保守的影藝學院會員給它打多一些同情分，使更多人在維護言論和創作自由的原則下投它一票，效果可謂適得其反。

一九九二年四月二日

後記：

本地傳媒一向處理國際新聞時不自覺地唯美國馬首是瞻，每年的奧斯卡更例牌爭相報道，無形中爲荷里活的世界霸權義務效犬馬之勞。因此筆者甚少趁熱鬧，本文可謂絕無僅有的一篇。其實文中不少資料及觀點皆來自紐約友人Norman Wang，不敢掠美。

電影・文化・資料館

從最近電影界發起爭取立法局功能組別議席一事看來，界內文化人或知識分子所起的作用舉足輕重，但並不能否定這一行文化程度偏低的事實（儘管與七十年代相比已進步不少）。周日香港藝術中心舉行的一個「香港電影文化展望」座談會上，「電影界是否存在排斥學院派的傾向」也成了一個爭辯的話題。這問題很難一概而論，因爲「學院派」代表的並非全屬正面或全屬負面；電影界如有抗拒情緒，固可能是由於抱殘守缺，但亦可能是對方志大才疏、不食人間煙火。

比排斥更常見的，反而是潛移默化，把個別有才華的影人的理想和熱情改造爲制度的一部分，最常見的字眼便是「妥協」。就連在旁搖筆桿打邊鼓的（總算是文化人了吧），也有經常發表反智言論，爲唯利是圖的庸俗哲學裝扮成天經地義，對一切涉及文化、藝術和理想的事物冷嘲熱諷的，也算是世所罕見的香港怪現象吧？

時至今日，居然仍有人以衆人皆醉我獨醒的姿態，質疑香港電影資料館成立的意義，眞使人搖頭嘆息。只有在香港這種欠缺對學術、文化尊重的地方，才可以從功利和「實際」的角度振振有詞地反對，在外國這是要冒成爲過街老鼠之險的。

動輒以影碟、影帶普及化來質疑收藏電影拷貝的意義，只反映了其對電影藝術的輕視（但求有公仔睇就可以？）及對軟體的無知。我們不排除將來高解像電視或雷射錄像技術，普遍適用於電影資料保存的可能性，但以目前的科技成本而言，拷貝收藏仍然不可取代，卻是全球電影資料館的共識。

當然這種質疑背後的設想，是由商人決定傳世的標準，而不問那些商業價值不足，沒有製成影帶或影碟的作品命運如何。這種情況的不可接受，正如說電影人已大多有私人的電影圖書館（大量收藏影帶／影碟作參考），便毋須再設電影資料館一樣荒謬。且不說資料館並非公開借閱的圖書館，根據同樣的邏輯，難道民間一向有各式各樣的收藏家，政府便毋須設立任何博物館？任何私人的收藏，取捨的標準只是個人的利益或興趣；而博物館或資料館的功能，卻是兼容並包及爲後代着想，爲歷史留見證的。

對不了解這重莊嚴意義的人，電影資料館可能只是人有我有。但我們何不虛心點問一聲，爲甚麼人家要有這個？只要看看世界各地的名城，博物館、畫廊、劇院、名勝古迹等琳瑯滿目，便可知沒有一個偉大的城市，是不重視自己的文化和歷史的。

香港可能是一個例外，成長的歷史太短了。經濟上可以是暴發戶，學術文化氣質的積累卻絲毫取巧不得。所以才有人罔顧十多年來電影節的「香港電影回顧」專題研究

的成果，仍視「粵語殘片」爲劣片的代名詞。所以才有電影節辦得成功與否的爭論時，官方只懂以上座率上升爲「證據」，反方卻以觀影人次下跌爲藉口，再度攻擊此爲小圈子活動。十多年了，雙方的水平都沒有提高過。

一九九二年五月七日

後記：

香港電影資料館終於九三年三月成立籌劃辦事處，可惜館址動工日期一拖再拖，全面展開運作相信非要等到九八年以後不可。由於架構、人才、政策種種問題，成立至今建樹有限（起碼離大家心目中的期望甚遠），且備受民間（如在報刊及公開論壇上）質疑，無形中爲它九七年後的發展加多了一重陰影。

電影文化今昔的對比

「太陽系」和《影響》的啓示

從訪港的台灣友人處得悉，台北最大的MTV連鎖店「太陽系」上月初被當局採取行動，充公了二千多張非法租賃和播映的影碟，目前已陷於半停業狀態。它出版的電影雜誌《影響》月刊，自然也有停刊之虞。

台灣的MTV店與音樂錄影帶無關，而是一些提供設備和空間，讓顧客即租即看影帶或影碟的錄影會，店內劃分出很多個私人觀影的小房間，就像卡拉OK的貴賓房一樣。由於台灣戲院的聲光設備及衞生環境太差，MTV店竟然搶去了大量電影觀衆。但就像台灣著名的翻版書及盜錄影帶一樣，MTV店的影帶和碟片也沒有公開播映的授權，甚至大多是非法進口的「水貨」。

近年美國對保護版權及一切知識產權認眞緊張起來，台灣官方所受的壓力（貿易報復的威脅）愈來愈沉重，新聞局終於被逼先向MTV開刀（比盜錄商人更目標明確）；而「太陽系」第一個遭殃，也是由於它規模最盛，正所謂樹大招風〔連《綜藝》（Variety）雜誌的有關報道也識得指名道姓〕。

「太陽系」的成功曾經是一個傳奇，它的影碟藏量之豐，分門別類的井井有條，使它儼然成了台北一所民間的

電影圖書館，對電影文化的推動及資訊的交流不無貢獻，就如過去翻版書對學術普及所起的正面作用一樣。然而隨着經濟的繁榮富裕，台灣逐步走向法制化及規範化的現代社會，也是無可避免的大方向。無論將來是轉爲香港的合法租售碟帶模式，或向片主正式取得MTV店內的播映權，如今明目張膽侵犯版權的MTV店經營方式，肯定要成爲歷史陳迹了。

電影文化界的朋友，可能更關心《影響》雜誌的前景。儘管雜誌中人一再聲稱並非「太陽系」的附屬刊物，但要《影響》脫離「太陽系」而生存，卻總有點不可思議。《影響》出版兩年半以來，儘管在陳國富加入重組之後增加了內容焦點及文章的可讀性，但作爲資訊性雜誌的本質不變。在提供電影資訊、維繫觀衆興趣、提升「太陽系」的形象，從而推展其業務方面，《影響》可比單純的影碟目錄資料册有效得多了。

但話得說回來，在《電影雙周刊》改變包裝和路線，企圖在商業與文化的夾縫中生存而左支右絀的時候，《影響》卻能在「MTV行業雜誌」及資訊性爲主的明確定位下，無後顧之憂地逐漸增強電影文化方面的內容和分量（例如提供園地給嚴肅影評，繼承了舊《影響》、《四百擊》及《長鏡頭》的傳統）。另一方面，其銷量目前已突破一萬册，這在港台電影雜誌史上可謂空前，對普及電影文化實有不容忽視的積極「影響」。

不過，從辦得比較成功的電影雜誌靠走資訊性路線此

一現實，可以再次感到錄影帶及影碟普及帶來的，對電影文化形態革命性的衝擊。當年觀看主流以外的電影機會有限，甚至荷里活電影落畫後要重看或補看，也要等待二輪重映的機緣，影迷觀影的態度自然虔敬得多；而看得較少，卻有時間想得較多，發而爲文後的影評質量也自然較今日的爲優。如今無論主流異端，中外經典新作琳瑯滿目，全部可租購回家任意欣賞，哪還有空對作品細心玩味，消化吸收？更遑論閱讀有關的書籍雜誌文章，或在文字上參與論述一番了。

這種轉變自然與整個社會息息相關，甚至可能是資訊爆炸又鼓吹消費主義的後工業社會不可避免的發展。大家都忙於涉獵，卻無暇深究；浮光掠影的印象代替了刻骨銘心的思考，影像徹底取代了（即使是從屬的）文字的位置。一切都變得表面化，所謂後現代，不折不扣是個淺薄的年代。

更令人惋惜的是，香港沒有西方國家的電影學術傳統，加上政府一直冷漠的態度，因此完全無法支持一本學術性電影期刊的生存。反觀西方社會，儘管受同樣的問題困擾，卻始終能夠守穩學院／學術這道文化的最後防線。這道防線的失守，直接使一時一地的電影創作缺乏理論的總結和配合，間接也使外國的文化帝國主義者有機可乘。君不見近年不少一知半解或胡說八道的洋人，爭先恐後要成爲香港電影的「專家」和「權威」嗎？

箇中關鍵，在一個地方的電影學術水平和自尊的建立。這在目前的「大氣候」影響下，從零開始絕非易事，且看使人望穿秋水的香港電影資料館，將來能否起一些帶頭作用吧。

一九九二年六月四日

後記：

出乎意料的是，《影響》並沒有隨着「太陽系」的結業而停刊，只在易主之後大幅裁員，走回純資訊的路線，影響力當然大不如前。事實上，台北MTV店的熱潮已成過去，一來由於只能租賃有合法播映權的碟帶，吸引力完全無法與當年的「太陽系」相比；二來第四電視台發展迅速（四、五十個有線頻道中專播電影的不下十個），也搶走了大量MTV店的觀衆。

兩岸三地

香港電影的邊陲化

北島主編的《今天》文學季刊，今年第二期推出了一個「當代華語電影現象專輯」，由阿城主編，其中不乏名家手筆（如阿城寫侯孝賢、李陀寫《悲情城市》等）。但筆者最強烈的感覺，卻是評香港電影的文章少得不成比例，十三篇中只佔其二；而且除了邁克那篇短小精悍的散文外，另一篇更只是一個紐約讀書會座談《阿飛正傳》和《胭脂扣》的紀錄。

阿城在「編者按」中對此的交代，是曾試約香港影評人的稿不果。這起碼反映了兩個問題，首先是香港的影評氣候近年陷於低潮，青黃不接之外又各自爲政，力量完全無法凝聚，因此亦不能迎接外來或額外的挑戰（如《今天》約稿）。其次是《今天》的編輯和作者們，有意無意間輕視香港電影的態度。

而這輕視又有兩個不同的層次。一是概念上的重「藝術」輕「商業」，一本詩歌文學刊物談起電影來，自然要求談論的對象有較高的文藝層次，香港電影能登此大雅之堂的卻寥寥可數。二是實際上對香港電影的無知，這從《阿飛正傳》和《胭脂扣》的座談暴露無遺——除了任教港大的梁秉鈞外，其他出席者都是來自海峽兩岸的美國留

學生及學者，對二片幾乎沒有最起碼的認識，所謂座談其實只是一班外行人不停發問，梁秉鈞不斷講解的獨腳戲。

中國知識分子瞧不起「商業電影」，固不自今日始，但這種心態近年更因電影的出產地乃香港而加強——對大陸和台灣的學院派來說，香港永遠處於一個邊緣性的位置，是無緣參與他們「中國文化正統」的角逐的。反觀西方關注華語電影的影評人和學者，卻能不受此偏見影響，對香港電影的重視與日俱增。

事實上，香港電影除產量驚人，且逐漸形成自己的美學體系外，更是極佳的普及文化範本及社會學的研究對象，可惜中台象牙塔裏的知識分子都不大能欣賞這一點。例如《東方不敗》在台灣儘管十分賣座，學院派的評論卻只懂亂套女權主義理論，大談影片的「閹割情意結」云云，使人啼笑皆非。

當然還有一項因素不宜忽略，就是「商業性強」的港片幾乎徹底攻陷了台灣市場，對台灣人造成抗拒的心理。另一方面，大陸加速對外開放，台灣對此龐大市場自然虎視眈眈；大陸則由於吸引外資及統戰需要，加上彼此語言文化比較接近，海峽兩岸的合作和交流遂愈來愈多。

最近《中國時報周刊》便有報道指出：「台海兩岸的電影事業雖都陷入空前低迷狀態，兩地的人才、資金卻展現超乎尋常的交流熱潮」（例子有湯臣投資的《霸王別姬》和《紅伶舊事》、年代的《李香蘭》和《大車隊》、吳功的《紅玫瑰與白玫瑰》等）。一語道破了兩地電影工

業皆陷入危機，既同病相憐又可互通有無，自然容易走在一起。

該報道又提到本月初首批大陸電影學人黃式憲、陳飛寶、蔡洪聲訪台參加學術研討會，引述的言論一如所料充滿中國大一統意識，而且不乏武斷地下先驗結論的唯心之言，例如：「他們都肯定中港台電影早晚會統合成具中國特色的電影」、「李行鄭重表示——從今天起，中港台三地應攜手寫一部完全沒有斷裂，可傳千秋萬世的中國電影史」等。

三人經港返國時，更由新華社發出一篇蔡洪聲的訪問稿，強調「兩岸電影在文化層面完全相通，都突出地表現了『同根』和『認同』，都秉承着中華民族的文化傳統，有着深厚的民族文化根基」云云，香港電影則只有在一些「優秀」的作品中，才看到「民族文化的脈絡」。儘管他也認爲對香港電影「受西方文化影響，崇尚物質力量，反映現代都市生活節奏」的特徵和藝術風格不宜多加非議，但已足使任何肯定香港電影自成體系（毋須依附「中華民族文化傳統」）者憂心忡忡。

黃式憲肯承認以往大陸治電影史完全忽略港台電影是「北京中心論」，卻不自覺如今企圖把港、台電影網羅進「中國電影史」的取向，完全罔顧兩地電影相對獨立於大陸的發展，同樣犯上「北京中心論」的謬誤。當然這絕非偶然，大陸的學術文化交流從來與政治息息相關。像今年三月廣電部電影局局長滕進賢就在致加拿大中國電影節的

公函上明言：「在對三地的稱謂上，我們希望貴節避免使用『中國、香港、台灣』的提法，因港台均係中國的一部分。」

今年五月於蒙特利爾舉行的第五屆中國電影節，由於北京方面的抵制，幾乎沒有大陸片放映，極可能是最後一屆了。可能既無後顧之憂，便索性把雙方的通信都印在場刊內公諸於世！原來電影局是不滿他們上屆放映了幾部「醜化中國」或「對中國人民不友好」的影片，除了張鐵林的《中國人》和美國片《中國搖滾——崔健的新長征》外，還包括王穎的《命賤》和侯孝賢的《戀戀風塵》！此外，還有講者在節內的研討會上「借談中國電影和婦女問題攻擊中國共產黨」！

電影局的要求是對以上「令人不愉快的事情」作出說明解釋，及保證所有放映的影片及舉辦的活動，「不得有對我不友好的內容」，方法是「所有參展的影片應向我們通報，徵得同意」。這顯然是任何一個獨立和受人尊重的電影節所不能接受的。這宗醜聞的揭露，使我們對大陸電影官僚的橫蠻霸道，又一次大開眼界。

一九九二年七月二十三日

後記：

蒙特利爾每年一度的中國電影節果然壽終正寢，沒想到北京電影局的無理要求，兩年後便以香港國際電影節爲對象。

新龍門客棧

從徐克到香港電影的西方反應

今日香港電影幕前最叫座的明星，毫無疑問是周星馳。若要找一個幕後最有號召力的名字，答案很可能會是徐克。今年暑假最賣座的戲碼（《審死官》、《鹿鼎記》、《東方不敗》、《新龍門客棧》），幾乎都是他們二人的天下。

和周星馳現象不同，徐克的冒起並非近兩三年間的事。早於新藝城尚未雄霸一方時，他已爲它拍出叫好叫座的《鬼馬智多星》（八一年），使摩登豪華的流線型喜劇蔚然成風。其後爲嘉禾拍的巨片《新蜀山劍俠》（八三年）不但哄動一時，更引進了荷里活的特技專家，培訓出一批本地的電影特技人。成立電影工作室後，八六年出品的《英雄本色》和《刀馬旦》（自導）亦膾炙人口；前者掀起了「英雄片」熱潮，翌年的《倩女幽魂》則引來無數競拍聊齋女鬼的跟風作。到《笑傲江湖》（九零年）和《黃飛鴻》（九一年）叫好叫座，古裝武俠片終於全面復甦。論創造和帶領潮流，徐克無疑是香港影壇的表表者。

有趣的是，他不單在本地的影響力舉足輕重，在西方稍有涉獵華語電影的影評人當中，徐克也是一個響噹噹的名字。事實上，香港電影近年在國際影展頗受歡迎，跟他的作品和影響不無關係。

首先是製作水準的提高，港片在視覺質感方面已能登大雅之堂。這一來是由於「新浪潮」導演帶來的觀念的更新，二來亦有具遠見的製片人肯增加投資以配合，才逐漸培養出一支較佳的專業隊伍。而徐克，正是最早全情投入主流商業電影製作如魚得水的一人。

其次是香港電影充沛的活力，快如閃電的節奏，經常可使厭倦荷里活公式及沉悶歐陸藝術片的西方影評人精神一振。香港片動感之強及節奏之快，固然與整個城市的生活步伐息息相關，同時也是在娛樂大衆的前提下必然的發展。香港電影爲觀衆提供娛樂那種義無反顧，太容易使洋人感動，因爲他們其實無限緬懷電影昔日的黃金時代。四年前紐約的《電影評論》（Film Comment）雙月刊有一個名爲「香港製造」的特輯，開宗明義就引述多倫多影展策劃大衛奧華比（David Overbey）的話：「它常使我想起商業與藝術分道揚鑣前的荷里活。」

換句話說，香港電影比西方的發展「落後」幾拍，反而成爲它最引人入勝的元素。這其實也是中、港、台三地電影近年在國際上出人頭地的重要原因——由於種種原因，製作及美學上長期處於貧乏狀態；一旦有觀念上的突破，那種決裂性的飛躍不但驚人，更重要的是心無掛礙，沒有太多傳統的沉重包袱，反而海闊天空任鳥飛翔。像占賀伯曼（Jim Hoberman）便讚歎侯孝賢這樣一個偉大的導演，今日仍可繼續向前發展，「猶如沒有人告訴他電影的時代已成過去」。

在西方，隨着影業的沒落及「後現代」的興起，電影這種「現代藝術」已無復往日的風光——作爲大衆傳媒或前衞創作皆如是。例如今日的荷里活，儘管仍是全球最大的夢工場，卻再不可能回復昔時的天眞，無論創作人或觀衆都不免（《風月俏佳人》的結局是一個很好的例子）。對類型和公式的自覺，往往使電影少了一分放任，多了一分拘謹。香港電影則無論動作、搞笑、煽情皆推崇「去盡」，甚至毫無節制至泛濫的地步，卻不時使洋人有意外的過癮。例如吳宇森的激情動作片我們往往也吃不消，西方的類型片迷卻看得興高采烈，正因爲如此心無旁騖地相信類型的西片已難得一見。

成龍是另一個他們津津樂道的名字，他無窮的活力和精采的動感，使默片笑匠巴斯達基頓和神經六（夏勞哀），以至歌舞片巨星佛烈雅士提等名字常被拿來與他相比。由此可見視覺奇觀——動感作爲純電影——默片懷舊——往昔無邪的觀影樂趣……等其實一脈相通，是香港片吸引西方注意的一條重要線索。

回頭再說徐克，他不像成龍、吳宇森等獨沽一味而風格多變，然而萬變不離其宗，徐克式的錯摸處境（如狹窄空間內捉迷藏）、母題（如性別和角色的錯亂）及政治諷刺屢屢出現。尤其使洋人傾倒的，一是他的鬼馬及出神入化的剪接技巧，像在最受好評的《刀馬旦》中的表現，便被溢美爲一如拍喜劇的艾森斯坦（蘇聯蒙太奇電影大師）；二是他對女角的倚重及混合類型的純熟掌握，《刀

馬旦》甚至被譽爲差利、基頓或神經六的經典默片喜劇的女性主義版本。

如此類推，他監製的《東方不敗》和《新龍門客棧》應比自導的《黃飛鴻》系列更受西方歡迎。

《明報月刊》一九九二年十月

後記：

四年來徐克的電影生涯又經歷了幾番起落，《青蛇》的敗績後仍有《梁祝》收復失地，然而武俠片潮流過後，他也再無復當年勇。去年的《刀》是他另一次企圖突破而失敗的野心作，年初的《大三元》則是他從影以來的新低點。

而香港電影在西方的反應，亦隨着王家衞的《重慶森林》通過各地影展，成功進入歐美藝術片市場，以及成龍的《紅番區》全美發行取得佳績，而進入了一個新階段。這可能與中、台兩地的華人電影創作同時陷於困境有關，更諷刺的是港片對外的突破，竟出現在本土市場陷於空前危機之時。

不是一席人點十席菜
而是各適其適的自助餐

爲香港國際電影節辯護

在電影節看配上中英文字幕的《情天未老》（Best Intentions），最新鮮的感受是那極輕柔的配樂，在若有若無間烘托出一絲一點的情緒，是去年在康城戴着耳筒邊看邊聽即時傳譯時所忽略的。也只有在音響設備完善的戲院及觀衆屏息觀賞的環境下，影片這方面的心思才不致白費。絕大多數港產片配樂之嘈吵和濫用，相形之下簡直是對耳朵的虐待，不過大家如入鮑魚之肆，久而不聞其臭而已。

重看伊力盧馬的《冬天的故事》，依然賞心悅目，但頗有一些朋友不大能接受它的大團圓結局。這又使我想起今回電影節選映的《童眞遊戲》（Child's Play），兩場放映後都有觀衆提出爲何結局如此悲慘（主角錯手殺了父親）的疑問，弄到導演胡夫謹柏克感嘆香港觀衆對團圓結局眞是情有獨鍾，他的用意正是不讓觀衆心安理得離場云云。這裏當然不存在誰對誰錯的問題，一切得看個別影片本身。柏克反對的是荷里活式的喜劇收場，而盧馬要講的卻是奇迹，是神賜給堅持信念（faith）的人的恩典。兩者最大的分別，是奇迹式團圓並非必然，但主角必須預先付

出犧牲和等待的代價。盧馬令我們這些非天主教徒也感動的，正是這種過盡千帆的擇善固執；最後女主角精誠所至金石爲開，其間也沒存一絲一毫的僥倖之心，與荷里活程式那種不用個人負任何道德責任，由編導扮上帝作稱心如意巧安排的皆大歡喜收場，決不可同日而語。

在電影節看到一些平日無緣一睹的電影，最大意義也在於此——除拓闊視野之外，更可對一些習以爲常的觀念帶來反省，爲日漸麻木的感覺引來衝擊。但另一方面，大多數市面充斥的商業片的惡俗，相形之下也更不堪入目。以最近的李麗珍、翁虹三級片話題爲例，無論影片本身的粗劣或宣傳廣告戰的無聊，都使人感到說本地電影界爲牟利競趨下流，實在一點也不過分。爲這種情形辯護並視之爲天經地義者，單以「醜陋」形容已經是太客氣了。

時至今日，仍有人樂此不疲地以統計數字來非議電影節乃小圈子活動，拿來比較的竟是主流商業電影的票房！這種說法的荒謬，就像用四大天王演唱會的觀衆人次或唱片銷量，來否定古典音樂會的存在價值一樣。而電影在大衆娛樂之外，也是與戲劇、音樂、舞蹈、繪畫等平起平坐的藝術媒介，在所有文化較上軌道的現代社會，早已是人所共知的常識。

近日又有一種奇談怪論，認爲電影節於短短十六日內放映百多套影片，根本無人可看得齊全，因此是一種「浪費」云云。有人這樣說是爲了滿足自欺欺人的虛榮心——好像節目少了便可以「看齊全」而驕友好，而不理看不到

（其實是連看的機會也沒有了）的根本和現在一樣的多，只是眼不見爲淨或「我看不到，別人也不許看到」而已。

也有人以「一席人點十席菜」爲喻，反映的卻是一種不脫當年精神食糧匱乏時的心態。殊不知這個比喻根本大錯特錯，電影節不是中式筵席，而是西式自助餐，大家只是各適其適，從沒聽過有食客因不能吃盡每一款菜式而抱怨選擇太多的。若果點了十席菜只得一席人，理應有九席是浪費掉，那又如何解釋每年七、八成的上座率？

除非根本否定自助餐的形式，或可以化整爲零分開來吃（只有巴黎、倫敦、紐約這些大都會可以），否則如今電影節集中地提供豐盛選擇的形式無可避免。現實是每年各地都有那麼多值得引介的奇花異卉，香港的藝術片市場又是那麼狹小（能發行公映的比例微不足道），電影節不放映便不知要等到何年何月了。

其實，我們每天都被無數的資訊和影視節目疲勞轟炸，又有時間看得多少？只因它們是「免費」供應或自負盈虧，便啞忍大量的垃圾無時無刻地污染我們的心靈？電影節一年才那麼十六天，便要戴上好大的一頂「浪費納稅人的錢」的帽子？其實電影節的開支在市政局全年贊助文化活動的經費中的比例可謂小之又小，極可能是最「低成本、高效益」的活動之一，更不用與外國同類性質規模的電影節比較了。

退一萬步說，即使減少展出影片的數量，節省的金錢也十分有限，但卻肯定因觀衆選擇減少而削弱了整個電影

節的吸引力，隨時會得不償失。電影節一方面有近九萬觀眾人次的市場需求，另一方面每部影片最多只能放映三場，影片可以減少的數量實在有限。

更嚴重的是，如此一來將大大打擊只能吸引一兩場觀眾的冷門電影的放映機會（如今次小川紳介的回顧展），有違電影節選片超越商業考慮的原則。像菲律賓片《我憤怒，黃色》全場只有三十多名觀眾，卻絲毫不減該場放映的意義。導演傑拉達喜米坦言此片沒有商業發行的機會，但能對年青一代的菲律賓電影人產生影響他便於願已足。影片也是他與小兒子循循善誘的一番長達十三年的對話，他是以父親的身分扮演電影作者的角色。事實上，一切文化的傳承也莫不如是。

一九九三年四月二十三日

後記：

由於身分重疊的關係，筆者一向避嫌，甚少在個人專欄內談論電影節。這回首度破例，乃由於涉及一些對電影節性質和功能的嚴重誤解，值得公開澄清以正視聽。當然，一個根本的分歧在於有人認爲如今節目太雜，不少影片棄不足惜。殊不知這其實只是口味問題，要滿足不同圈子的影迷，多元的選片取向實無可避免。

雅俗共賞的迷思

第十二屆香港電影金像獎感言

上周五的第十二屆香港電影金像獎頒獎禮，揭曉各獎項屬誰猶在其次，更有趣的是從中可以窺見本港電影人的不少矛盾及迷思（myth）。

自從得香港影協和導演會加入主辦以來，香港電影金像獎以美國奧斯卡爲理想模式的走向愈來愈清楚。今屆更借悼念吳楚帆的機會，來一個向中聯致敬的環節，搞出一幕全場起立鼓掌，一於向荷里活的奧斯卡頒獎禮看齊。但反諷的是，這一記怪招的種種刻意安排，徒然暴露了今日影人們的機心和矛盾。

選用周潤發爲該環節的司儀和頒獎嘉賓本是最佳人選，但有目共睹的是，他太盡情投入來表演他的演技了，就像大多數港片一樣，只有生硬的煽情而無由衷的感動。這其實自然不過，中聯的歷史與今天香港影壇的距離太遙遠了，試問有多少位當日與會的影人，對這批三、四十年前的舊片有眞正的感情和尊敬？相信有一點基本認識者也寥寥可數，怎談得上珍惜和繼承中聯的精神？環顧目前影壇一片急功近利的末世搶錢氣氛，偏偏在這時候大張旗鼓地向中聯致敬，眞使人啼笑皆非。

當然，香港電影界並非心安理得地一致向錢看而毫無

藝術上的追求；無論對中聯和吳楚帆的紀念，或《籠民》成爲金像獎的大贏家，都反映了他們置身商業與藝術矛盾中的hang—ups及折衷的取態。事實上，大多數人都對得獎十分着緊，連得獎常客張曼玉也對此直認不諱。但電影界的矛盾心理，在緊跟在紀念吳楚帆後出場的麥當雄的一番話裏，暴露得十分清楚——他強調從監製的角度，最佳導演的戲應該又快、又平、又好，而「好」的定義就是賣座（與多年前李修賢於頒獎禮上提出「平、靚、正」三標準可謂互相輝映）！言談間流露了對那些「拍戲超支爲攞獎」者的高度敵意。

有趣的是，從他手中接過最佳導演獎的張之亮，儘管口齒不夠伶俐，卻結實地回應了一句，追求藝術的導演其實並不易爲。其後頒配樂獎的黃霑，也站在音樂創作人的角度，對麥當雄的說法公然提出異議。

這種商業與藝術二分對立的矛盾，在頒發壓軸大獎的許冠文口中有了清楚的表達。然而他相信最佳電影應該在藝術及票房上同樣成功，也就是所謂雅俗共賞，很可能大多數嚮往成功的香港影人都深信不疑，但卻只是一個可遇而不可求的迷思。

換句話說，這種觀念背後其實肯定了電影只能是一種「商業藝術」，因此商業上的成功變得不可或缺（即「不賣座的便不會是好片」）。我們當然無法否認，目前香港電影存在的形式是一門工業、一種商品，但它那商業的部分不是已由票房區分了高下嗎？而電影獎項的設立，從來

都是爲了給作品一個藝術上的評價；影片商業上的成敗，根本毋須在考慮之列。

麥當雄一類監製的擔心是可以理解的，但其實不足爲訓。爲奪獎而拍片不表示影片就會得獎，因爲最終仍要看該導演的才華及該作品的成績，正如爲票房而拍片者的影片不一定賣座一樣。最重要的是各適其適，拍自己相信及擅長的電影——結果若能叫好叫座、魚與熊掌兼得自是美事，但事前卻不可強求。

這也是筆者對許冠文揭櫫的雅俗共賞理想境界，有極大保留的原因。因爲他那所謂畢生追求的夢想，是假設了一切都可以通過計算而達致，連藝術意境也毫不例外。另一方面，對這個唯一最高目標的追求，不但反映了缺乏容忍多元電影觀念的胸襟，更暗示了電影人信誓旦旦的「我愛電影」，絕非獻身電影藝術那麼簡單，更重要的是通過電影，贏得廣大羣衆支持那份成功感。

說到底，香港電影人的種種矛盾心理，皆與本土市場的有限脫不了關係——美國的奧斯卡頒獎禮便罕見這般白熱化的藝術與商業之爭。港片今天的成就及危機感，皆與這個小島的資源和市場不成比例。在五部提名電影中，《阮玲玉》太高調搞藝術，《92黑玫瑰對黑玫瑰》、《男兒當自強》和《武狀元蘇乞兒》則太主流商業片格局；在雅俗共賞的迷思下，平實的《籠民》脫穎而出實非無因。

令人擔憂的是，今屆並無鶴立雞羣之作，結果由《籠民》以「誠意」和折衷的姿態奪獎，大家也暫時無話可

說；但在隱約回朝的新保守主義陰影背後，（眞的不知大會有沒有弄清楚全面肯定中聯的意識形態含意？）是否有一股反「爲藝術而藝術」的暗流在默默壯大？《阿飛正傳》若出現於今天，會不會有時不我與之嘆？

一九九三年四月二十九日

附錄：「文藝片迷思——談第十一屆香港電影金像獎」

儘管最佳影片（《跛豪》）、導演（徐克）以至衆技術獎項的結果，都沒有太大爭議的餘地，但最佳男、女主角獎分別頒給曾志偉和葉童，其實反映了不少問題。

首先凡是這類評獎活動，「文藝片」都會被人看高一線。本來這也是人之常情，偏偏去年的文藝片並無衆望所歸之作，於是最佳影片和導演兩項大獎，都由拍出新意的主流類型片奪得。但上述對文藝片的偏袒，還是在選擇演技獎得主時流露出來。

對筆者來說，呂良偉在《跛豪》的演出雖然落力，卻不夠揮灑自如；曾志偉在《雙城故事》中無疑演得感情投入，卻並無特別精湛之處。反而周星馳在《逃學威龍》的喜劇演技（如節奏的準確掌握），難度不會比人低，甚至演來創意更高。如今的結果，只再次證實了大家有意無意間對喜劇的輕視（多數喜劇片演員獲獎之前，其演技地位早已被肯定多時）。

不過葉童的再次封后，才眞令筆者不敢苟同。儘管這次候選的五位女星的提名影片都不是她們的代表作，但葉童在《婚姻勿語》中的演出卻明顯是敗筆，角色刻劃固然不濟，她個人慣性的神經質演繹方式更是雪上加霜。

從賽前頗被看好的《雷洛傳》只得一項男配角獎，及《雙城故事》和《婚姻勿語》成績平平卻備受青睞看來，本屆評審團的一項特色，便是既接受出色的類型電影，又對「純文藝片」或「誠意之作」情有獨鍾，卻偏偏對《雷洛傳》這種有點文藝企圖的類型片不屑一顧。若果今年革新的評選制度果然更能反映廣泛業內人士意見（以往特別偏重導演和影評人的投票）的話，這種心態和取向便頗堪玩味。

一九九二年四月九日

後記：

去年《重慶森林》順利成爲第十四屆金像獎的大贏家，證明筆者當日對業界保守性的估計暫時仍屬過慮（請參考第169頁「行業認同與示範作用」一文）。但上文提出業界對「文藝片」及「雅俗共賞」有其偏執的迷思的論點，卻依然適用於今日——第十五屆金像獎《女人，四十。》以近乎囊括的姿態勝出，在兩集《西遊記》有精湛演出的周星馳再次落敗，可爲明證。

侏羅紀公園

從港產片弱勢說起

再談《侏羅紀公園》

每年暑假都是電影的黃金檔期，港片西片都以強陣出擊；但看今年暑期的票房，港片多月來持續的弱勢終於徹底暴露。最戲劇性的莫如《侏羅紀公園》賣座勢如破竹，使所有港產片相形見絀（竟有原本放映《皆大歡喜》的戲院每晚改映《侏》片）。此外據秋子的八月份票房統計，港片以四倍於西片戲院的數目，收入竟然不如對手（不足總票房的一半）！港片整體市道之不景，至此遂無所遁形。

面對此多年僅見的頹勢，圈中人早已議論紛紛。五條院線太多，導致粗製濫造次貨登場，固然是最直接的近因。錄影帶及影碟市場趨向成熟，或其他娛樂事業（如演唱會、卡拉OK）的強力競爭，都不是決定性的環境因素。電影人忌談的，其實是港片的創作本身早已出現問題，積弱之下，如今一發不可收拾而已。

有一種解嘲的說法，是今年暑假港片的失利主要並非本身不濟，而是對手西片太強所致。事實上，今年美國的暑期票房的確豐收，然而卻並非僥倖。《時代周刊》曾有專文分析今年賣座片的特點，一是不再單以青少年爲對象，而吸引了大量成年人重返戲院（如夏理遜福主演的

《亡命天涯》及奇連伊士活主演的《火線狙擊》，甚至《阿拉丁》也比和路迪士尼近年的卡通更老幼咸宜）；二是不再靠續集食老本，連一部打進十大賣座榜的續集電影都沒有，乃近五年來所僅見；三是多了改編流行小說的成功例子（如《糖衣陷阱》、《侏羅紀公園》及《旭日追兇》）。相形之下，港產片無論市場策略的調整、避免重複的創意，或可資取材的範圍，都顯得貧乏狹窄之極，技不如人無話可說。

不過《糖衣陷阱》在本港，卻不會有美國那般的哄動，也是由於「國情」不同。其實《糖》片的原著小說《The Firm》在美瘋狂暢銷，也使不少人大惑不解，連作者尊吉士咸也莫名其妙。最易爲人接受的一種解釋，是那個大爆律師行黑幕的故事，取得了大多數飽嘗訴訟苦頭的美國人的共鳴——影片的改編更加插了向客戶濫收費用的情節（主角最後藉此脫身），而《侏羅紀公園》最討厭的角色，也無疑是那個見錢開眼的律師，安排他成爲恐龍的頭道點心殊非偶然。

照說香港人及香港電影，對律師也一向沒有甚麼好感，尤其最近還鬧出拒接政治官司的醜聞。不過分別在於中國從沒有法治傳統，一般香港市民容易對司法制度失去信心，偏偏近年法庭又特多難以服衆的裁決。

換句話說，香港觀衆普遍對西方法制抱着極爲犬儒的態度（例如相信有錢人永可予取予攜），這也許是《包青天》到今天仍可吸引大量觀衆，及去年《審死官》賣座破

紀錄的一個原因。

當然，《包青天》電視劇受歡迎，主要擁躉仍是傳統的家庭（婦孺及老人）觀衆。但從其不弱的話題性看來，很可能取得了本地社會一定的共鳴。簡言之，就是對一個是非黑白分明的世界，及不畏強權爲民請命的「好官」的嚮往——很中國傳統的一回事。

不過若從《包青天》的例子，引申到台灣電視劇（以至電影——《異域之末路英雄》及《喜宴》）即將反攻香港，卻未免有借題發揮之嫌。眞正爲本地創作敲響警鐘的，始終是將會打破全港賣座紀錄的《侏羅紀公園》。一部西片有如此成績，如無大量原本不看西片的觀衆捧場，實不可能。一般不看西片的港片觀衆怕看字幕，但《侏》片卻劇情簡單到一個不用聽對白一看自明的地步。因此影片人物處境看似公式化的弱點，也同時是它跨越文化和階級鴻溝的絕招——至於栩栩如生的恐龍，恐怕對哪一個國家的觀衆，都會引起差不多的反應。影片在美國看來無法打破《ET外星人》的最高紀錄，也不過由於列入了「PG 13」級，損失一大批兒童觀衆而已；在香港則無此問題，家長們一向對二級的「兒童不宜觀看」警告視若無睹。

另一方面，破紀錄的賣座片一定有大量重看的觀衆。重看《侏》片的觀衆，心理應該跟一玩再玩遊樂場的過山車差不多。事實上，洛杉磯的環球片場遊樂場，將來又怎能缺少遊「侏羅紀公園」的節目？作爲宣傳的一部分，那無數專利的恐龍商品到處泛濫，與片中的侏羅紀公園禮品

店裏出售的又有甚麼不同？

史匹堡這專拍類型電影的作者，一直是西方上佳的學術研究對象。《視與聲》七月號的兩篇文章，最有趣的是指出了他對兒童受死亡威脅的執迷。從類型及主題角度考慮，《侏》片最接近的前身應是希治閣的《鳥》，但《鳥》其實是奇幻怪獸片與摧花手電影類型的混合，鳥羣對女性的襲擊猶如替代性的強姦；因此《侏》片的恐龍對兩小孩的追殺，也就是風格化的性侵犯！此外，從科幻片的怪獸及機械人次類型、瘋狂科學家及時光機器主題等角度來分析《侏》片的構成，或從恐龍歷史學及恐怖片的精神分析理論中得出共通的解釋，皆饒有興味。本地則無論電影或影評，有類似（可供）剖析的深度者，皆難得一見。

最後一提，全無卡士的小本之作《七月十四之不見不散》於盂蘭節前後推出，午夜場及開畫票房皆勝更主流的《少年黃飛鴻之鐵馬騮》，證明只要肯動腦筋搞搞新意思，不至部部熟口熟面，觀衆便會有好口碑。不過，《鐵馬騮》票房欠佳也令人惋惜，以影片本身的素質，若非排在《黃飛鴻之四王者之風》後推出，相信反應絕不至如此冷淡。

一九九三年九月九日

成功何價？

從港片低潮到荷里活中國熱

《侏羅紀公園》的震撼，看來不容易隨着影片落畫而淡出。六千萬港元的票房紀錄，相信數年內都難以打破。但這不表示港片與西片的形勢已告逆轉，《侏》始終是一個異數，在世界各地皆大破紀錄，同期根本難有另一套西片可與之相提並論。在香港造成特別巨大的震撼，亦主要由於打破了港片二十多年來最高票房紀錄的壟斷罷了。

無論如何，《侏》片確有適逢港片陷於低潮的時機配合，才能如此勢如破竹。它最煞食的新鮮感（驚人地逼眞的恐龍特技）與話題性，在港片陳陳相因一片悶局之際，自然顯得加倍突出。同理，《包青天》儘管只是古老當時興，卻勝在久違多時，在無厘頭風氣無處不在至使人生厭之際，陰差陽錯地成了一服清涼劑。類似的情況其實屢見不鮮，八十年代中期搞笑喜劇泛濫，《法外情》爆冷賣座，還不是一樣引起議論紛紛；其後英雄片與聊齋鬼片類型翻新，喜鬧劇不再定於一尊，已成人所共知的歷史了。

大衆文化的規律就是如此，有潮流就有盛衰，有更替，也有循環。大衆口味不甘於長期不變，所謂物極必反，但卻萬變不離其宗；而一兩部非主流之作爆冷，只表示短期內可有稍爲多元的局面，絕非反映觀衆口味一夜之

間有了革命性的轉變。近期永盛王晶的《至尊卅六計之偷天換日》號召力依然，證明觀衆只是擇肥而噬，而不是根本離棄了一向港片主流的路線。

反諷的是，當本地製作及市場陷於低潮之際，不同地區出產的華人電影，卻在美國引人注目甚至票房豐收。《霸王別姬》挾康城得獎之勢，上映前輿論已近乎一致好評；碰上尊龍反串演出的《蝴蝶君》同期上映，冤家路窄之餘更有助它的聲勢（由於後者拍得實在糟糕，於是成了反面教材）。台灣的《喜宴》更早推出，也一如意料的賣座（九星期累收四百萬美元）。不過更厲害的，自然是地道美國（英語對白荷里活製作）的《喜福會》（The Joy Luck Club）了（才五周已收過千萬美元）。幸而吳宇森遠征荷里活的首作《終極標靶》（Hard Target）賣座不俗（已過三千萬美元），香港電影人才不至斯人獨憔悴。

但話得說回來，筆者對上述華語電影在美國市場或中國影人在荷里活的成功，感受還是比較複雜。在不同程度上，成功（評論及市場的受落）的代價就是妥協。《霸王別姬》的例子大家耳熟能詳，《喜宴》的面面俱圓也許並非自覺的計算，而是李安本人的鄉愿性格使然。

但《喜福會》的淺薄獵奇投洋人所好，卻足以使人對王穎死心；其結構之沉悶、電影語言和想像力之貧乏，加上賣弄廉價俏皮與感傷，與前作《命賤》的放肆、憤怒和破格，簡直是由一個極端到另一個極端——若《喜福會》代表了一個少數族裔導演向主流荷里活投降，《命賤》便

猶如浮士德出賣靈魂前的垂死掙扎、發洩與哀鳴。

至於《終極標靶》，在純技巧層面吳宇森有不失本色的發揮，但在作者情懷和視野方面，卻難與他在香港時的佳作相比——大公司及荷里活制度的掣肘不難想像，要在異邦成名自然要付出代價，我們誠心盼望的是，妥協只是一時的手段，而非代表放棄了自己。

電影作爲一種大衆娛樂媒介，藝術家to be or not to be的困境是永恆的尖銳。當然也有一些皆大歡喜、「雅俗共賞」的例子——像月前的《風塵三俠》和仍在上映中的《喜宴》。可惜的是它們的成功，其實皆建基於對女性及同性戀者的剝削之上；或曰以貌似開放的態度，處理表面敏感的題材，在製造妙趣橫生的喜劇效果之餘，必定回歸社會主流（男性主導）的意識形態及傳統（異性戀中心）的道德觀點——不然便只能在藝術中心的同志電影節中，供同道中人或小圈子欣賞了。

不過，李安及陳可辛等人可能是幸福的，那正是由於他們對此全不自覺，自然談不上矛盾或妥協。「難得胡塗」，眞可謂至理明言。

近期港片依然缺乏話題之作。《夏日情未了》上映於秋涼時分，擺明車馬是愛情童話（英文片名Love is a Fairy Tale），卻離奇的單調（沉悶）。同樣是廣告片的攝影，電影技巧其實尤勝楊凡，可惜情懷意念卻遠遠不及——要求一部港片各環節的水準較爲平均，已是如此之難。

《砵蘭街大少》走相反的爛撻撻路線，張衞健也相當生猛地演出低下層小人物的情態。可惜不但對那階層的次文化和道德觀毫無反省，結果化喜爲悲更是全盤墮回男兒義氣浪漫宿命的窠臼，改邪歸正／飛女從良在那個世界只是永遠無法實現的美麗幻想——男女愛情戰勝一切這項文藝片的常規，「爛仔片」類型是堅決拒絕接受的。

至於再度取材溶屍案的《郎心如鐵》，看得出幕前幕後都態度認眞，希望拍出一部好戲，但可惜事與願違。作爲一部放棄搞笑的情慾片，致命傷是對劇中人心理的理解流於片面，因此離奇的人物關係和劇情完全欠缺說服力（觀衆最不滿男主角的情聖魅力毫無令人信服的解釋）。儘管攝影有頗突出而統一的風格，整體成績仍然遠遜另闢蹊徑集中推理的《溶屍奇案》。

從《的士判官》的黃秋生造型及爲小市民出氣的包裝，可見港片偷橋之快（米高德格拉斯主演的《怒火風暴》）。黃秋生的演出，亦不時教人想起《大丈夫》的德斯汀荷夫曼；但儘管前半部不乏失手之處，他憑本片及《人肉叉燒包》，卻已建立了一定的觀衆緣。影片劇情方面視巧合如家常便飯，是港片一向得過且過的本色；值得一提的倒是主角替天行道私人執法，其實有賞善罰惡的意味。編導對當今社會各行各業專業精神的喪失及職業道德的敗壞，所表現的痛心疾首是情見乎辭的。

一九九三年十月十五日

文化脈絡與評價分歧

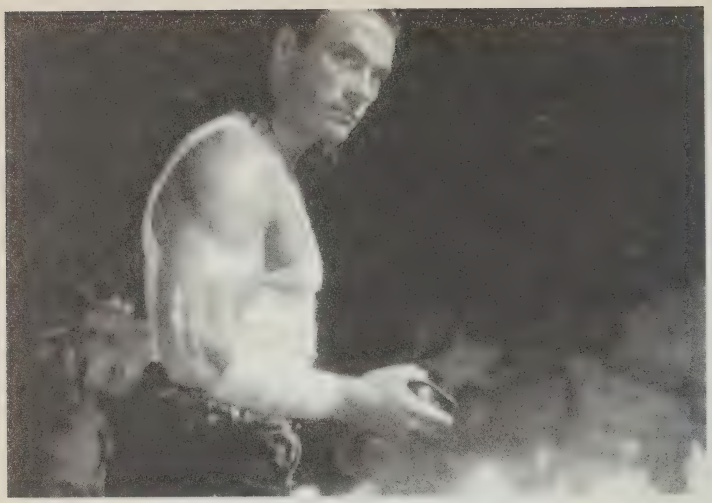
評《終極標靶》的海內外不同反應

吳宇森遠征荷里活的首作《終極標靶》（Hard Target），在歐美旗開得勝後兩個月，終於也在香港上映了。可惜票房不算理想，連評論也並不捧場，究竟問題出在哪裏？

本地觀衆反應平淡，其實也不難理解。吳宇森固然是香港人，《終極標靶》卻是一部不折不扣的西片。對看慣吳宇森的港片觀衆來說，沒有了熟悉的明星面孔如周潤發，怎能要求他們耐心追字幕看一部美國的B級動作片？至於有看西片習慣的一羣，若非愛情文藝或喜劇片擁躉，便是欣賞荷里活超級製作或高科技高難度的特技效果，偏偏《終極標靶》兩者都欠奉。

當然，最重要的是香港觀衆高度實際的作風。吳宇森作爲第一位打進荷里活的香港導演，大家可能感到與有榮焉，但卻不代表要自掏腰包買票捧他的場——也許在大陸和台灣，集體意識較強加上傳統的華洋情意結，才會動不動把個人成就上綱爲「爲國爭光」吧？

反而香港影評界的冷淡反應，更值得我們檢討一下。吳宇森一向在海外的評價比本地高，早已經不是新聞。這回《終極標靶》儘管令他的西方支持者有點失望，但大多



終極標靶

能體諒他要在荷里活立足，受到大公司掣肘及電檢制度夾擊的苦況，而語多勉勵之辭。一般的影話（觀影指南）作者，也大多能欣賞他將動作片拍出與衆不同的強烈個人風格；對比起尚格雲頓的生硬演技備受揶揄，吳宇森幾乎成了他們的寵兒！

無可否認的是，吳宇森處理槍戰動作場面的才華的確眞材實料，受西方激賞殊非倖致。但爲何本地評論沒有西方的狂熱？相信最關鍵的，仍是一個不同文化脈絡（context）的問題。

對我們來說，吳宇森的風格並不是獨一無二的，像徐克、程小東、元奎、成龍、洪金寶等人的電影一樣，都是脫胎自香港武俠片的傳統，只是各有各精采。但洋人沒有這層文化背景的認識，上述諸子無論有多神乎其技，仍免不了以東方奇幻（fantastique）類型或異國情調的眼光視之。只有吳宇森是唯一的例外，他受西方電影的影響最深（如坦承最崇拜梅維爾），西方觀衆以看荷里活類型（警匪、歌舞）片的方法閱讀他的電影毫無困難。那份居然在遙遠的東方電影裏找到的親切感，使他們有他鄉遇故知的喜悅。

另一方面，由於自覺有文化的隔閡，西方影評人月旦起東方電影必須分外小心（以免被譏爲文化沙文主義），於是對吳宇森電影的不少缺點故意視而不見，或存而不論。他處理動作方面（相對於西片）的優點，遂超乎比例地誇大了。我們由於沒有這一重心理障礙（hang-

up），對吳宇森的評價完全放在本地的脈絡，自然不會像他們那樣驚爲天人。

當然，長期地愛之深責之切，而視其優點爲理所當然，也許對吳有欠公平。不過這回《終極標靶》反應更差，才眞正反映了問題的嚴重性。

簡言之，就是對上述的「脈絡」的考慮不夠周詳。如影片對荷里活動作片的意義，沒有美國人感受的深刻不在話下；更常見的是機械地與吳以前的作品相比（即執着於以港片的脈絡衡量一部西片），結論自然是今不如昔——這種策略背後，可能不外是對吳「棄港投美」（變節？）的失望。但《終極標靶》在激情神韻方面比前遜色之餘，在技巧的層面其實不乏較前優勝的地方——例如Steadicam手提攝影以至慢鏡、溶鏡和凝鏡的畫面質感，便更爲精緻——可惜從傳統港產片的角度衡量，這一切都無關宏旨。

不過《終極標靶》感覺上比吳宇森過去的作品都要暴力，卻是大多數人的共識。反諷的是，這其實是遷就美國較嚴的電檢尺度的結果（送檢七次的故事大家耳熟能詳）——以吳一貫的作風，動作暴力場面愈是推到極端，愈能產生陌生化的昇華效果（起碼接近芭蕾或舞蹈的境界）；如今把暴力程度限於較寫實和可信的地步，感覺反而更爲殘酷和難堪。

當然，另一個重要的因素，是影片十分缺乏吳宇森電影一貫澎湃的激情；平面的角色之間，情緒的張力也不足

夠，自然難以支撐強烈的暴力宣洩。這固然主要由於劇本並無吳的參與（拍攝本片就猶如一次荷里活的入門考試，技巧縱佳也難免貌合神離），但同時也暴露了一些吳必須面對的隱憂。

須知他最令西方傾倒的，除了眩目的動作場面調度技巧外，便是他對電影、對類型、對影片角色和劇情的全情投入深信不疑。加上毫不含糊、不避天眞之嫌的善惡價值觀，簡直使洋人大發思古之幽情——對古典荷里活及電影黃金時代的緬懷，無疑是西方「禮失求諸野」，對吳宇森青眼有加的背景原因之一。（反諷的是，愈來愈犬儒的香港觀衆卻於同一時間開始逐漸離棄他的電影。）

如今《終極標靶》雖有同樣黑白分明的世界，卻失去了他情緒的高度投入，已令他失分不少。當然我們希望影片在美國票房的成功，可以使他下一部作品更易收復評論的失地；但問題是，當他建立了荷里活導演的地位後，拍的也是美國片而不再是香港片時，人家還會用另類的眼光欣賞他多久？要知道，他的電影若竟出自美國導演的手筆，隨時會成爲笑柄——只要看看塔倫天奴深受他影響的《落水狗》，要不停以自覺和嘲弄的調子來自衛就知道。

一九九三年十一月十九日

撫今追昔談「小津學」

近月來藝術中心的電影節目十分豐富，十二月便有「93台灣電影展」，放映包括侯孝賢的《戲夢人生》等七部新作；還有被北京視爲眼中釘的《北京雜種》將首度公開。不過對資深的影迷來說，上月一口氣放映二十二部小津作品的「小津安二郎作品回顧展」，才是無與倫比的一樁電影文化盛事。

在回顧展的場刊中，黃國兆和舒明的文章都對小津電影引進香港的歷程有第一手的記述。令人感慨的是，當年火鳥電影會或香港電影文化中心以至早期的電影雙周刊等團體，所代表的凝聚力量如今已煙消雲散。像這回展出的二十二部小津作品中，起碼有十部是從未在港放映過的（八一年第五屆國際電影節的小津專題回顧放映了十七部，另有六部曾於其他場合出現）；在一個正常（有延續性）的電影文化環境下，這項衝擊已足夠使影評界接受挑戰，在過去評論的基礎上作出修正，甚至刺激出新鮮的觀感。

很可惜，這樣的情況幾乎完全沒有出現。可能由於有凝聚力的影評發表園地的缺乏，目前的影評文化幾陷於青黃不接的「斷層」境地——前輩們紛紛淡出，後進者要自行摸索，一切都從頭開始（換句話說對前人的成果一無所

知）。文化缺乏積累與傳承，結果便是三十年來原地踏步，甚至不進則退——看今日一般介紹小津的文字，眞使人懷念當年羅維明、舒琪等人寫小津的熱情和文采。

當然，西方和日本研究小津的著作汗牛充棟，要發前人所未發眞是談何容易。然而，我們大多不諳日文，幾本重要的英文專著其實各有偏頗，如今有機會回到影片本文再出發，根本毋須囿於它們的陰影之下。

例如保羅舒路達的《電影的超越風格》（Transcendental Style In Film）發表於七二年，仍亟亟於把小津與布烈遜和德萊葉相提並論。他一方面生硬地拿佛教禪宗和日本傳統美學來附會，另一方面又強調小津作品的「超越性」，急於在電影形式風格的層面追求東西方的統一，其對宇宙性的嚮往不脫當時（文化研究興起前）英美電影學術界的氣氛。如此一來，他自然傾向強調小津鏡頭和剪接風格化的一面，甚至認爲人物「表情呆板、對白單調」，也是追求風格化手段的一環，完全忽略了在平淡表面下自然流露的生活情趣。

事實上，西方人看東方電影，從來都是形式風格比主題內容對他們更具吸引力（要他們適應不同西方的敍事規律及辨別片中不同的角色已不是易事）。小津在芸芸日本導演中脫穎而出，在西方備受學者研究的青睞，當與他電影的美學體系自成一格，與西方傳統大異有極大關係。

像諾埃波治（Noel Burch）七九年出版的《致遠方觀察者——日本電影的形式與意義》（To the Distant

Observer），對小津作品的討論便完全集中在電影語言的層面。姑勿論他的驚人結論——早期小津（三十年代中至四十年代初）遠勝晚期（戰後）的小津，《有一個父親》是他最後的一部傑作，其後的作品都是「僵化學院派」的例子——有多少是源於對當奴烈治（Donald Richie）（七四年出版《小津》一書）及當時西方主流小津研究的反動，或有多少論證的基礎其實站不住腳或與影片不符；重要的是他對小津空鏡的運用、視線不連貫的剪接等歡喜讚歎，完全是從找尋一套異於西方（荷里活）古典的電影語言及敍事典範的立場出發，斷章取義亦在所不惜。

至於當奴烈治的小津專著，儘管沒有波治及舒路達般極端及自以爲是，甚至可說是內容豐富、資料詳盡，論斷仍不免有簡單化的籠統傾向。大衛博威爾（David Bordwell）八八年出版的《小津與電影詩學》（Ozu and the Poetics of Cinema），則代表了脫離意氣之爭，冷靜踏實地回歸影片作文本分析，結合具體的日本電影史及政治社會歷史文化環境的考察，對西方的「小津學」作出階段性的總結。然而該書並沒有引起太大的迴響，也許正是由於它把小津研究非神話化（不再是籠統的「日本傳統美學」的代表）及非簡單化（並無一種簡單的作品分期法可以成立）吧。

無論如何，博威爾的專著仍然偏重形式和風格的分析，對家庭倫理的內容討論總是淺嘗輒止（且重階級觀察而乏文化詮釋），無法突破西方人的局限。筆者相信這個

領域應是香港影評人可以作出貢獻的地方，像古蒼梧探測小津世界觀內儒家與佛家的辯證互動，深度便非西方一味以禪宗比附所能及。（按：二文收於其九五年出版的詩文集《備忘錄》。）今回首次得睹聞名已久的《戶田家之兄妹》（佐藤忠男當年曾拿它與朱石麟的《慈母心》相提並論），印象最深刻的是小津對兄妹感情的曖昧描寫。若結合他膾炙人口的父／女或母／子主題並觀，小津對血緣至親的感情（相對於夫婦關係——只是社會需要的倫理關係之一種），應該是值得深入發掘的一條線索。

由此角度觀察，下一代婚嫁及家庭解體的傷感，便可能有更深一層的意義，或起碼可與小津終生不娶的生平作爲參照。另一部使人大開眼界的《女士忘記了甚麼？》，加上姊妹作《茶泡飯之味》，更相當完整地呈現了小津對女性和婚姻的觀點；妙趣橫生之餘，甚至可用同性戀的角度閱讀而別開生面。

一九九三年十二月二日

附錄：不可不知的傳統派大師——成瀨巳喜男

五年前，香港國際電影節曾舉辦過一次成瀨的回顧展，放映了他由默片時代到逝世前的二十二部作品，驚豔者衆，筆者也是其中之一。但成瀨比黑澤明、溝口健二和小津安二郎更遲被西方「發現」和「重估」，正是由於他

無論題材和風格，都是最「傳統」的一位（庶民劇／文藝片／通俗劇的傳統）。

最容易吸引外國人注意的亞洲電影，自然是靠東方色彩異國情調，古裝片因此特別吃香（如最早在西方影展得獎的《羅生門》及《地獄門》）。七、八十年代則流行對電影語言體系的反思（有反荷里活壟斷的含意），小津安二郎的「另類」電影文法和論述因此被捧上半天。但成瀨沒有小津那種東方美學的執着，也不亟亟追求形式的創新，反而在片場制度良好的工業基礎上，得到優秀的技術部門（如攝影、布景）的支持，一步一步的建構出自己的世界，視野之圓融一如傳統的形式，乍看貌不驚人，細想卻恰到好處。

因此，蓮實重彥認爲，成瀨的語言體系與格里菲斯一脈相承，與希治閣彼此呼應（尤其指那靠人物視線交接來構築連貫敍事空間的剪接法），是不乏洞見的觀察。但蓮實畢竟是學院派的批評家，若要肯定一個導演的地位，便無法不突出他在「電影」（形式、風格）方面的長處，於是成瀨對畫面光線的獨特感性，布景與外景調子的統一，二人對話場面那種走前一步、回頭一望的剪接風格等，便被大書而特書。但對筆者來說，成瀨電影最可貴的，還是他那份對人性的洞悉，及正視人生悲苦無奈的達觀與坦然。

同是拍藝妓和風塵女子的滄桑，成瀨便不像溝口健二般把女性理想化，歌頌她們的反抗和犧牲；他的女性只在

接受命運的播弄時，默默的保留着一點人性的尊嚴。同是拍家庭倫理的庶民劇，五所平之助強調人情味和社會性，小津則不乏獨特的幽默筆觸，成瀨卻最一本正經，但同時也最冷靜，對人生的透視也更爲深刻。這種藝術上的深度，自然不及溫情和幽默討好，對追求東方情調的西方人如是，對貪新好奇眩惑於表面花巧的現代影迷亦然。

一九九二年二月二十日

民主多元　打破壟斷

香港國際電影節的存在理由

今年黃愛玲和我爲電影節特刊寫序言時，北京抽片風波尚未塵埃落定，但事難兩全之勢已成；故此談到電影節選片方針必須獨立自主時，肯定有立此存照的意味。除了指出電影節本身有自我審查的危機外，我更對本地傳媒未能克盡監察之責頗有微言——去年《藍風箏》在東京電影節鬧出了軒然大波，當時也得到廣泛報道，但才不過半年，大家已忘得乾乾淨淨（二月中的電影節記者招待會上，竟無一人提問爲何《藍風箏》榜上無名）。

這當然可以連繫到我的另一點不滿上——傳媒大多只視電影節爲一個熱門的城市話題，而對其文化意義功能不甚了了。不過今回陰差陽錯，北京抽片事件引發的輿論迴響，令大家隱約覺得電影節不單只是個熱鬧的嘉年華會，對其多元觀點資訊自由流通的國際文化交流性質，也多了一點體會。

一言以蔽之，香港電影節的重要性，在於它是每年一度密集放映平日被商業發行制度排斥的各國電影，從而打破一切主流電影意識形態壟斷和宰制的盛會。

衆所周知的是，美國荷里活的霸權無遠弗屆，一般觀衆對電影的觀念，基本上就來自荷里活那一套。其根深柢

固的程度，加上無孔不入的行銷網絡，使其他國家的電影在市場競爭上完全不是對手。因此單是把世界各地的電影平等公開地同時展出，本身已是提醒大家「電影文化的多元性」的強有力說明。

當然除了國籍之外，荷里活代表的還有一整套電影的觀念（從敍事法、電影語言到計算商業元素的方程式），以及大美國主義的世界觀。因此，例如近兩年電影節對伊朗電影的重點推介，不但使本地觀衆有機會多認識一個民族電影的豐富多采，更可使人對一向習以爲常的電影觀念作出反省，對美國控制的國際傳媒塑造的中東回教國家刻板形象，加以修正。又例如上屆的「美國自主電影風貌」及「尊卡薩維蒂紀念特輯」，目的也正是展示荷里活並不就是美國電影的代名詞，給被大公司制度排擠的黑人／女性／同志電影、低成本製作、自主紀錄片等，其中的優秀作品一個曝光的機會。

基於同樣崇尚民主多元的精神，過去數年電影節選映了不少中國大陸的獨立製作。從錄像到菲林、從紀錄片到劇情片，它們都流露了新一代有別於國營製片廠出品或外資合拍片的感性和觸覺，代表了個體戶式自主電影運動的萌芽。北京視它們爲「非法」及要脅電影節不可選映，目的卻正是要維持官方控制的國營製作對「中國電影」四字的壟斷。

當然，這種取態完全符合中國大陸一貫單元、封閉、獨斷的思維。但正如（羅）卡叔指出，香港國際電影節的

成功和優勢，正在於較少文化和政治包袱，觀點開放和資訊自由；儘管資源不及海峽兩岸官方舉辦的影展（上海與台北），節目豐富多元的吸引力卻遠非它們所能及。

一旦香港電影節喪失了打破（因商業或政治導致的）意識形態壟斷的功能，它這許多年來點滴建立的光輝形象便宣告壽終正寢。那時不論名存實亡地繼續搞下去，抑由上海或北京起來取而代之，都沒有甚麼關係了。

《經濟日報・文化前綫》一九九四年四月二十五日

後記：

兩年下來，大陸官方對電影節的打壓有增無減，以致今年民營的電影公司也受不住壓力，在接受電影節邀請後陸續退出。有趣的是，這種非要電影節就範（只選官方認可的電影）不可的強硬態度，並非一視同仁放諸四海而皆準，香港九七回歸的背景因素呼之欲出。西方影展固不消提，連新加坡電影節也可同時放映《藍風箏》（作爲開幕電影）和《北京雜種》，而未聞任何抗議之聲。

觀眾離場的啓示

在新華戲院看尊・佐斯的《閣下的安樂窩》，最令人氣結的是在整整兩小時內，沒有一刻是全部畫面都對焦清晰的。其次是離場的觀眾絡繹不絕，「不設防地帶」的警告原來收效甚微。最後的一記悶棍，是當片末第一個字幕出現時，觀眾如聞皇恩大赦般爭先恐後離場，戲院員工也急不及待大開側門放入陽光——卻不知離眞正完場起碼還有五分鐘。尾聲裏瘡痍滿目的山林景象、木廠倒閉的說明及引用美國文豪愛默生論謊言的名句，對比影片一直以來的曖昧和疏離，點題之外更引入了另一個層面的衝擊。

一個最簡單的解釋，自然是觀眾不大能接受缺乏戲劇性、淡如白開水的敍事方式。但在中段女兒童年曾否受父親性侵犯的懸疑出現後，仍無法遏止觀眾離場的趨勢，卻不禁使人懷疑：劇情的模稜兩可及映象意義的「曖昧」，才是超乎觀眾的電影經驗範圍以外，以致他們無法忍受的關鍵。

這種反應與《藍白紅三部曲之藍》博得一致好評，可謂相映成趣。除了表面的討好因素（迷人的茱麗葉庇洛仙、巧奪天工的精緻攝影、動聽懾人的音樂等）之外，最重要的是儘管影片不乏含蓄多義的意象，卻勝在主題明確，每一個細節、每一個音符都經過精心挑選，都有它們

MARIN KARMITZ PRESENTE
JULIETTE BINOCHE
TROIS COULEURS
BLEU
UNE TRILOGIE DE
KRZYSZTOF KIESLOWSKI
BENOIT REGENT

藍白紅三部曲之藍

在某個位置存在的理由。奇斯洛夫斯基追求的，是電影語言「精準」的傳意（articulation）功能。他感嘆電影較諸文學仍是太過原始的藝術媒介，正是由於他對削除映象的曖昧性（因現實的蕪雜性而來），以可見的（可拍攝的）表達不可見的（境界、哲思、心緒）中間遇到的困難，有極其深刻的體會。

《藍》最發人深省的，正是以奇斯洛夫斯基掌握映象的出神入化，仍有太多地方他選擇以「留白」的方式處理（出焦的畫面、場面內部的短暫全黑，皆有心理描寫以外的意義）。換句話說，是承認映象準確無誤的傳情達意有時而窮。在這一點認識上，尊佐斯可謂殊途而同歸——《閣下的安樂窩》的每一個鏡頭同樣經過精心挑選，目的卻是把現實的曖昧性集中地還原，對玲瓏剔透的映象的曖昧本質再三玩味。在環境破壞、家庭性侵犯等熱門話題外，經濟不景氣、人與大自然的相生相尅、倫理家庭的瓦解等大題目也只是藉口；佐斯最感興趣的，其實是反思電影本體的「後設電影」。

電影節觀衆一時不能接受某些破格的電影，固然反映了本地的電影文化水平有待提高，但更從反面印證了電影節的存在價值。西方一般電影文化較上軌道的都會，都有電影博物館和藝術影院，長年累月地放映經典和新銳的各國名作，另一方面更有電影學院及學校教育上的配合。對電影的歷史、理論和方法不斷作出檢討和傳授。像巴黎便由於日常的放映已使人目不暇給。根本不需要另外搞一個

電影節。

香港卻偏偏缺乏上述的土壤，電影節一方面使本地的電影文化和視野勉強不至與世界和時代脫節，另一方面卻因其他因素未能好好配合，以致收效未如理想。特別值得一提的，是影評輿論方面不時出現的「幫倒忙」情形。

最常見的一種批評，是電影節的「節目太雜」或「悶片太多」。這種論調徒然反映了影評人的一般見識，須知一個電影節若果全部影片都使觀衆皆大歡喜，它的存在價值反而大成疑問。此外還有一種慣見的態度，是在肯定某些影片的同時，不忘借機貶低另外一些不同的創作方向。電影節原本可以提供一個拓闊視野、反省既定觀念的機會，可惜卻有太多故步自封者，反過來質疑電影節提供多元選擇及邊緣另類作品挑戰的意義，着實使人歎息。

《經濟日報・文化前綫》一九九四年四月二十五日

後記：

本文可謂「不是一席人點十席菜，而是各適其適的自助餐」一文（第93頁）的姊妹篇。從中可見大衆對電影節的誤解和偏見，形成固有一段時日，要消除更非一朝一夕的事。

神話危機！

公開論壇以電影審查、電影資料館及電影發展局爲題可以理解，但電影節……眞的有那麼重要嗎？記得盧森（Sam Rhodie）對我說過：即使全世界的電影節一起消失，也沒有甚麼大不了。言下之意是像藝術中心那樣經常性的電影放映活動，對推廣電影文化更重要、更有效。

平心而論，這個說法放在國際上一些混水摸魚的電影節身上，可能不無道理。但他顯然犯了一般禮聘來港的外國專家的毛病：懶得了解當地的具體文化環境，便口沒遮攔說三道四。香港國際電影節與衆不同的是，它非凡的成功其實凸顯了本地電影文化的大缺陷，而後者長期以來改善有限，又反過來令電影節的重要性有增無減。

例如它最大的特色之一，就是每年有香港電影的專題回顧，並出版一本厚厚的資料及研究論文集。十多年來累積的成果，不但建立了一堆研究香港電影史必備的珍貴文獻，更使電影節在國際上使人刮目相看。反諷的是，這項回顧專題的設立，其實正是由於香港沒有一所做長期研究工作的電影資料館。

從一開始，電影節盡量引進世界各國新作的方針，也正爲了挑戰本地市場被主流荷里活電影壟斷，他國另類藝術片發行無路的現狀。這種情況直到八十年代中期才略有

改善，但發展至今，藝術影院及另類西片發行再度陷入重重困境。更嚴重的是，當年尚有第一映室、火鳥電影會、香港電影文化中心等，加起來起着repertory cinema的作用，到八八年便全部責任都落在藝術中心身上——但後者因資源所限，先天客觀條件更遠遜外國（欠缺電影資料館或小規模發行商提供大量舊片拷貝），成績實在愈來愈差強人意。

偏偏長年累月有系統地放映各國經典舊作的repertory cinema，是一個城市電影教育不可或缺的組成部分。這方面的不進則退，加上正規的學院和學校教育對電影課程的忽視數十年如一日，才令到每年一度爲期兩周的電影節，染上了不成比例的神話色彩。

而目前的危機是，本地電影文化其他環節相對上的不成氣候，已威脅到電影節未來的發展及存亡。例如香港電影回顧專題部分，已由於缺乏資料館的支持（舊片大量散失）而愈來愈舉步維艱。本地藝術片市場空間的狹窄（參展影片尋得買家的機會有限），又使電影節面對國際上愈來愈多的競爭對手時，邀片的困難愈來愈大。市政局主辦本來有一個好處，就是提供了基本的經費，使節目的挑選毋須向商業壓力低頭；但另一方面，卻同時使找尋應有的外間贊助難如登天。長期以來經費不足的毛病，可能不久便證實是使電影節走下坡的致命傷。

《經濟日報・文化前綫》一九九四年十一月二十五日

迷你戲院革命尚未成功

從碧麗宮拆卸說起

碧麗宮的拆卸，照例引起一些輿論的欷歔嘆息，懷舊永遠都不愁沒有市場。不過碧麗宮的情況有點尷尬，因爲到底歷史太短，沒有太多影迷對它有刻骨銘心的回憶。從它最爲人津津樂道的是《時光倒流七十年》映期破當年紀錄，也可見其形象路線之中產，主要是爲拖友觀衆提供夢幻娛樂及高格調消費的滿足感。

想當年利舞台和普慶的拆卸，雖曾引起更強烈的反應，亦無改這些古老建築物灰飛煙滅的命運。在香港，保護歷史建築文物根本是一場必敗的仗。固然，黃金地段的戲院改建爲商場的經濟效益可能爲全球之冠，但另一方面，對建築作爲城市美感和歷史一部分的輕視，亦只有暴發一詞或能解釋一二。

大家都懂得說迷你戲院是今日的潮流，氣派豪華的大戲院被淘汰儼然是大勢所趨，這話不能說錯，但卻不無簡化之嫌。須知西方多數國際大都會，在迷你戲院組合（香港的UA戲院即行此制）外，仍然保留不少歷史悠久的大戲院不被拆卸。而迷你戲院的興起，主要乃由於觀衆人次下降，或欣賞電影的方式起了革命——起碼是多元化了（有線電視及影帶影碟的發達使「家庭影院」愈趨普

及），電影作爲大衆娛樂（集體尋夢）的地位已今不如昔。

這種種現象在未來香港泛濫也許在所難免，但目前卻離西方的危機狀態尚遠——香港人每年光顧戲院的平均次數，依然在世界上名列前茅。不說別的，幾條港產片院線便仍十分需要旺區較大的戲院作爲龍頭。問題其實不在大小，反而在今日的戲院愈來愈不講究形象和個性，遑論氣派了。

所以，因拆卸而引起感慨的大多是一些格調較高的西片戲院，大家都明白將會買少見少。新一代的觀衆成長於大院線制度（二十多三十間戲院放映同一部港產片）領盡風騷的八十年代，自然較少老一輩影迷對個別戲院的特殊記憶及留戀。

至於對電影要求較高的觀衆，卻大多從戲院以外的途徑看到他們最心愛的電影。迷你戲院本來比大戲院更適宜經營爲專門放映非主流電影的藝術影院，市場也的確有此需求。可惜無論新華、影藝或大華，都無法（或未能）長期維持選片的質素，或確立獨特的風格和信譽。新華的好景不常尤其使人歎息，影藝則由於座位奇少，映期不時愈拖愈長——《搶錢家族》之後有《濃情朱古力》，最近又有《五個相撲的少年》——結果使其他等候排期的片子叫苦連天，終於面世也往往慘淡收場。

於是一種奇怪的現象出現了：一方面適宜作小規模放映的片子堆積如山（不少版權買下數年仍無法排映），另

一方面如雨後春筍般出現的迷你戲院，不顧虧蝕也要加入大院線或放映二輪西片（甚至色情片），肯嘗試成爲藝術影院專門店的卻難得一見。加上新華、影藝等戲院的生意大起大落，證明香港目前的電影發行制度問題日益嚴重，戲院商更是毫無眼光與遠見可言。

《經濟日報·文化前綫》一九九四年五月十一日

後記：

兩年後回顧，上文對本地戲院及發行制度的批評並未過時。像影藝的排片模式基本不變，儘管放映安東尼奧尼的《雲上的日子》也反應不俗，卻始終無法成爲一家有固定號召力的藝術影院（art-house）。大華由於種種因素，獨家上映冷門電影的可能看來已暫由港威取代。事實上，近年戲院業最重要的轉變，便是出現更多集團經營的新迷你戲院組合（cineplex），在聲光設備及座位舒適方面大力改善（與前一波商場人有我有或舊鋪改裝的街坊迷你戲院不同），對提高觀衆的識別能力頗有貢獻。另一方面，此等新戲院多數上映荷里活片，更進一步強化了西片壓倒港片的趨勢。不過，由於迷你戲院組合（迎合主流觀衆消費模式）先天上與藝術影院（追求個性開拓另類市場）格格不入，前者發展迅速之餘，後者的出現仍要靠運氣——即將開幕的百老匯電影中心能否一舉成功，大家都拭目以待。

商業／藝術　文本／脈絡……

《生死時速》及其他

最近才補看了《不一樣的天空》及映期已逾五月的《五個相撲的少年》。前者果然沒有令人失望，本來題材不乏偏激荒誕的潛質，但萊塞荷斯朗拍來不慍不火，處處合乎人情世故，敏感含蓄而有餘不盡。同是描寫美國小鎮生活的空虛和暗湧，卻有一份多數美國本土導演所無的溫柔敦厚；也許由於荷斯朗從瑞典初到貴境，仍未失去對新大陸天眞的憧憬吧？

反而《五個相撲的少年》卻見面不如聞名，也許是好評太多而期望過高了。當然影片輕鬆熱鬧無甚冷場，但始終只是一部觀衆掛帥的電影。無疑商業片與藝術片的區分往往過於籠統，但一個重要的因素，就是創作的過程中，考慮觀衆的反應多些，抑較忠於編導個人對題材與角色的感受？不過《五》片作爲一部娛樂觀衆的商業片，倒是相當成功的。

香港非主流電影發行的隱憂，便是從來無法在觀衆心目中，建立一套異於主流商業片的電影價值系統，反而要借助主流的一套作招徠（好聽點的說法是「雅俗共賞」）。像《濃情朱古力》和《五個相撲的少年》排在影藝長期放映叫好叫座，不但無助於眞正另類的小衆電影的

發行，更只會使觀衆進一步相信好看的電影只有一種——合乎商業片模式的。

當然藝術中心電影節目的擁躉們是例外，只可惜藝術中心不是正式的另類電影院。其實以今日迷你戲院增長之速，加上港片市道不景，部分改走早期新華和影藝的路線應有可爲。希望最近開始的新京都二院可以站穩腳跟，成爲一所旗幟鮮明另類選擇的藝術影院。看它一系列的戲碼：《青木瓜之味》、《牛》（《紅松鼠殺人事件》導演的處女作）及《北京雜種》等，都有一定的高質素及另類吸引力。

回頭看看《生死時速》（Speed）這類「爆谷」（popcorn）電影，於暑期推出賣座是意料中事。影片拍得夠專業，完全做到荷里活大型動作驚險片的要求，大家都毋須異議。不過同樣明顯的，是基本橋段並無新意（靈感來自《暴走列車》、《騎劫地下鐵》、《皇家郵船爆炸記》、《虎膽龍威》……），細節也缺乏使人叫絕的巧思，人物更是公式平板之極——奇洛李維斯的影迷可能會爲他的健康氣息和英雄氣概喝采，但丹尼斯賀柏扮狂人卻「食老本」兼「交行貨」得使人氣結。

意外的是從紐約的朋友處得知，該片賣座之外更得到不少知識分子影評人的好評。我猜那是由於兩地的文化脈絡不同，我們傾向詬病影片徒有感官刺激而欠複雜點的心理描寫（例如幹探與狂人的冤家關係，本可發展出像《火線狙擊》中保鏢與刺客一對的深度），乃由於後者一向也

生死時速

舒特拉的名單

是港片的弱點。但對美國的影評人來說，心理寫實傳統他們從來都不欠缺，反而《生》片那停不下來的節奏和活力才物以罕爲貴——這其實也是近年港片（特別是吳宇森和徐克的作品）備受他們青睞的原因之一。

愈來愈覺得，很多電影觀衆的反應（及引起的問題）實比影片本文還要有趣。近來一個最經典的例子，自然是史匹堡的《舒特拉的名單》。我們大可以把導演個人的野心（奪取奧斯卡）等等按下不表，影片毫無疑問是一部最能代表荷里活美學的典範之作——但由於其題材的嚴肅及爭論性，遂同時刺激起最無保留的讚美及最徹底的批評，兩者皆有意無意間高估了影片本身在影史中的地位和重要性。（十五年前美國中篇電視劇《Holocaust》同樣引起議論紛紛，但今日竟已無人再提。）

例如「再現」（represent）歷史暴行的問題。那些對荷里活電影的力量深信不疑的人，會說影片成了納粹屠殺猶太人歷史的一個見證，甚至通過影響千千萬萬的觀衆，影響了將來歷史的發展——它取得的七枚金像獎，正是荷里活對這樣一部肯定自己的電影的確認。

但從荷里活霸權及現實主義美學蘊含專制本質的角度看，《舒》片的影響力正好反映了排斥這段歷史的其他論述的深重危機。當然，再現歷史暴行的道德問題及美學可能性，更是理論界無休止爭論的課題，《舒》片只是代表荷里活再次成爲衆矢之的。

影片最使人不安的一點，是單單抽取了大屠殺悲劇中

極少數人死裏逃生的一節，來代表那一段歷史；尤有甚者，主角是舒特拉和納粹軍官而一衆猶太人淪爲配角和樣板。這固然可用荷里活方程式及美式樂觀主義來解釋，但也可能反映了一個論題典範的改變——焦點從死難者（如《夜與霧》、《Shoah》）轉到倖存者身上。同理，張藝謀近作反覆強調苟存性命於亂世，活着就是好的道理，對比文革及之前中國電影對烈士爲革命犧牲的謳歌，價值觀的時移世易也饒有興味。

一九九四年七月七日

後記：

新京都的實驗不足半年便草草收場，筆者的良好願望不敵院商的抱殘守缺。以今日影碟影帶市場之大，家居視聽器材發展之速，戲院要留住觀衆非得大力改善觀影環境不可。然而大多數舊派院商都沒有這種眼光，難怪新式集團經營的迷你戲院組合可以後來居上。試問落伍的聲光隔音設備及不舒適的座位，如何能吸引今日挑剔的藝術片觀衆？港產片戲院管理之差，更是與放映的劣片互相輝映，對觀衆集體離棄港片市道一落千丈，有不可推卸的責任。

影業危機與影評責任

《東邪西毒》現象的反思

《東邪西毒》引來兩極化的爭論，本來無傷大雅，倒是評論的質量及背後反映的心態，使人久久難以釋懷。

無可否認，王家衞在今天香港影壇，無論是創作資源或自由度，都有如天之驕子的地位。偏偏他又不自我約束而以放任浪費知名（這方面要「歸功」八卦傳媒樂此不疲的渲染），自然惹來不少人妒忌的目光。這種敵意又因近來影市低迷，資源緊張而愈趨激烈，其中有多少直接或間接形諸輿論無從稽考，然而卻是一個不容忽視的背景因素。

不過，最關鍵的仍是影片本身。《東邪西毒》絕非故弄玄虛或深奧難明，但也決不像一般港產片那樣容易消化，本來十分需要評論的介入和協助，築起與觀衆溝通的橋樑。令人失望的是，起初大家竟噤若寒蟬，直至石琪向它開火後，才一哄而上冷嘲熱諷，不但未能帶領觀衆，更對影片落井下石。

作爲一個過來人（八十年代編《電影雙周刊》時，已親歷無數次「爭論性電影」的筆戰），實在無法不慨嘆今日影評文化的低落。多數編輯和作者都欠缺識見與觸覺，未能先知先覺該片對香港電影文化的意義而克盡厥職，只

會在正反雙方言論淪爲意氣之爭後，繼續剝削其話題性來譁衆取寵。

一方面是認眞討論作品的影評如鳳毛麟角，另一方面謾罵嘲諷的專欄文字卻如潮水般泛濫。後者同時反映了香港報刊專欄文化的缺失：本來專欄雜文的長處是取材廣泛，不放過《東邪西毒》這樣的城市話題分屬自然，但太多專欄作者久而久之自我膨脹，以爲自己眞是無所不通的雜家；到眞是看不懂時便訴諸羣衆，觀衆中途離場或邊看邊罵，竟然成了影片「扮嘢、自我沉溺」的最佳證明。

觀衆不耐煩可以有很多原因，也許由於不習慣比較曲折迂迴的敍事模式，也許是抱着對傳統武俠類型的期望而得不到滿足……。但影片其實對大衆應有不少吸引力，像那八位演員大多數演來都充滿明星魅力，那些互相辜負的愛恨恩怨糾纏的情節，根本是屬於主流和「商業」之極的東西。更何況，王家衞對影像和音響的直覺掌握及電影感的華麗表現，以至對感覺、感情和感性時刻的敏感捕捉，其實處處趣味盎然。

令人沮喪的是，多數觀衆似乎就是無動於衷。這亦反映出今日的情況是多麼的病態，而觀衆電影感性的麻木及觀影彈性的喪失，卻正好是電影界長年累月一手造成。由於太熱切迎合觀衆而處處自我設限，影人的創作力逐漸窒息，類型模式逐日益僵化。到如今觀衆也厭倦了公式化的陳陳相因，卻又因長期被嬌縱慣了，無法忍受任何對自己觀影習慣的挑戰。

反諷的是，本來若有多些電影人有王家衞的創作勇氣和野心，香港電影便不用低沉到這個地步。但時至今日，他的做法反而成爲衆矢之的，卻是由於不少電影人的危機心態。例如指出香港電影已成夕陽工業，浪費資源罪等同不環保；卻不提以今日香港影壇的百孔千瘡，那數千萬王家衞不「浪費」也未必會投資在其他人身上，即使會，也是製造多些垃圾的機會高於一切，於改善大局絲毫無補。至於說拍出令觀衆失望離場的電影，就是打擊着整個工業；試問一聲，港產片又有多少部能逃得開這個指責？

實在教人想起當年台灣新電影引起的爭論。同樣是電影工業因自作孽而陷入危機，卻把責任推在新電影身上成了代罪羔羊，甚至把「救市」的十字架放在新銳導演身上，要他們「迷途知返」（像王家衞有《旺角卡門》，侯孝賢早期也是賣座導演），而輿論也分裂成「擁侯」與「反侯」兩派。歷史果眞是會重演的。

其中共通的一點，是強調電影作爲大衆傳媒的商品「本質」，而壓抑其個人創作的一面。但這種論調其實是個陷阱：港台兩地的影壇，由於沒有眞正的獨立製作及另類發行系統，根本從來沒有足夠「個人創作」的空間。而長期面向大衆的影評，更一直充斥着犬儒的情緒及反智的傾向，只崇尚直接簡單的作法；對稍爲脫軌的作品，往往口誅筆伐譏爲悶藝、造作扮嘢、故弄玄虛、自憐自溺（甚至自瀆！）、簡單事情複雜化等不一而足。殊不知如此一來，只會窒息了電影和觀衆想像力的發展空間，到頭來兩

蒙其害。

比方說，有影評在承認《東邪西毒》的實驗性之餘，卻認爲它沒有放棄劇情及大卡士乃不可原諒，觀念之混亂實在驚人。（獨立短片比賽中劇情組與實驗組的權宜性劃分，竟然成了河水不犯井水的金科玉律！）說到底，正是這種過分熱切維護「大衆電影」規範的影評文化，加上電影界長期故步自封，投機短視的自毀式實踐，終於造成今日港片與觀衆彼此疏離，影人進退失據的困境。

《經濟日報・文化前綫》一九九四年十月五日

後記：

由於《東邪西毒》的刺激，筆者一連寫了幾篇檢討本地影評文化的文章。然而若說香港電影評論學會亦由此催生，則未免武斷且與事實不符。

影評風氣與標準雜感

《暴雨驕陽》、《人間交叉點》與《鳳凰琴》

重陽港片戲碼，自以周星馳的《國產凌凌漆》聲勢最盛，相信可爲沉至新低點的港片市道帶回一點熱鬧，但卻談不上甚麼新意或突破，主要仍是食星仔的老本（不過其外形已愈來愈「佬」）。另一部《暴雨驕陽》，無疑是港片少見的「誠意之作」，但人物刻劃的概念化、情節及場面堆砌的公式化，卻始終不脫港片長期以來的陋習。表面上打破黑社會英雄片的神話，但其實任達華能成爲「救人」（而非殺人）的英雄，何嘗不是靠他那一身黑社會金牌殺手的本領？

不過，在影圈一片烏煙瘴氣的環境下，《暴雨驕陽》顯出了編導張同祖的藝術良心，在照顧商業之餘不忘爭取言志的空間，可說是當前逆境中一個不錯的榜樣。

一方面是港片創作上疲態畢呈，另一方面是影評界在面對較豐富複雜的西片時，也慣性地反應遲鈍或手足無措。像羅拔艾特曼的本色之作《人間交叉點》（Short Cuts），或米克尼高斯的失敗作《妖之戀》（Wolf），筆者都要在西方影評人的筆下，才找到一些印證的樂趣。

例如《人間交叉點》的原著作者Raymond Carver，大家都琅琅上口，卻從無人認眞探討原著的短篇小說體

裁，與改編後多線交織的社會衆生相結構的矛盾；或卡華的開放結局及疏落的文體風格，與艾特曼的龐大氣魄及強調隨機性之間的異同。反觀英國《視與聲》雜誌，卻有別出心裁的評論文章，從影片的最後一句對白「檸檬水」，追溯至Carver的一首同名詩篇，發現該詩的主題正是影片的結構原則及旨趣所在。而最能表現這種塵網中的偶然及隨機性精神的，可數老父在孫兒垂危時向兒子剖白懺悔當年的憾事一節；由積林蒙（Lemmon）來演出老父一角，可能殊非偶然。

又如《妖之戀》，背後其實有整個人狼片次類型的傳統爲脈絡，本地評論卻大多不求甚解。從作者論的角度考察，影片與尼高斯的前作《還我情眞》其實殊途而同歸——兩片主角起初雖有成功與失敗之別，卻同在一次意外（遭槍擊失憶／被野狼咬傷）後重拾「本性」和「眞我」。但也是這種主題的簡化局限了作者的視野，同時消弭了類型本身隱含的顚覆性。

本地影評人在面對大陸電影時，又有另一種奇怪的情意結。不知是否由於外國得獎或官方禁制的作品已見怪不怪又良莠不齊，抑或與九七漸近社會輿論風氣傾向妥協有關；愈來愈多人對犯禁的得獎電影冷嘲熱諷，對符合官方路線的平庸作品卻青眼有加。像近期上映的《鳳凰琴》，便可被溢美爲質素勝過《活着》和《藍風箏》。

無疑《鳳凰琴》雖然背負宣傳「希望工程」的任務，卻不是一面倒歌功頌德的八股宣傳片，導演何羣着實對題

材付出了心思和誠意。但同樣明顯的是，影片的拍攝技巧尚未到家；儘管劇本對人物的刻劃已脫離了黑白分明的窠臼，但無論演員的演出或場面的處理，仍有太多概念化及表面化的痕迹，直接削弱了影片的感染力和說服力。

此外，取材與成績往往是兩回事。直接觸及大陸當前的現實，不一定比重複文革傷痕可取，一切視乎作品透視問題或現實的深度。中國大陸的教育問題，根本的癥結在當局的愚民政策；長期以來教育經費在國民預算所佔比例之低，乃全世界數一數二，早已是人所共知。若忽視政府根本欠缺改善問題的誠意，只推諉環境惡劣，號召大家接受窮困的現實，犧牲小我成全大我；無疑正中深受當今社會道德眞空，一片以權謀私腐敗風氣困擾的當權者下懷。我們毋須因爲影片被官方表揚就彈，卻不能對片面觀點的蒙蔽性視若無睹，其客觀上爲官方卸責的虛僞性更必須揭露。

很明顯，在中國當局嚴厲的檢查之下，眞正取材現實而不迴避問題的電影，即使拍成也無法得見天日。這，才是有信心言志或不甘作違心之言的創作者，紛紛從過去的歷史裏找題材借古諷今，而避免直接觸及當前社會現實的根本原因。

當然，任何成功的創作路線，都會引來大批投機跟風之作，影評人的責任正在努力分辨魚目與珍珠，而非一竹篙打沉一船人。與其不滿太多影片爲參展逐獎而拍，不如檢討一下爲何會出現這種怪現象——國內電影市場的崩

潰，加上官方毫不放鬆的檢查和禁制，使國內電影工作者極度缺乏自由創作的空間；借助外力（外資及外國影展獎項）及「出口轉內銷」遂變成一條不錯的出路，或沒有辦法中的辦法。但這又只是他們的錯嗎？

嚴浩在《天國逆子》得獎前後，曾一再抨擊其他大陸拍片「不遵守遊戲規則」的同業，實殊爲不智。首先是大陸的電檢制度無法無天，尺度因應政局時價不同，根本無清楚的遊戲規則可言；換句話說，就是逼所有人自我審查，自我設限。其次是太多的禁區根本不合情理，沒有忠於創作作出的挑戰和衝擊，又何來改善的動力？嚴浩自己安於拍攝遠離政治的人性戲劇沒有問題，但他有何資格責怪他人選擇與己不同的取向？

一九九四年十月十三日

影評文化反思

兼評《燃眉追擊》

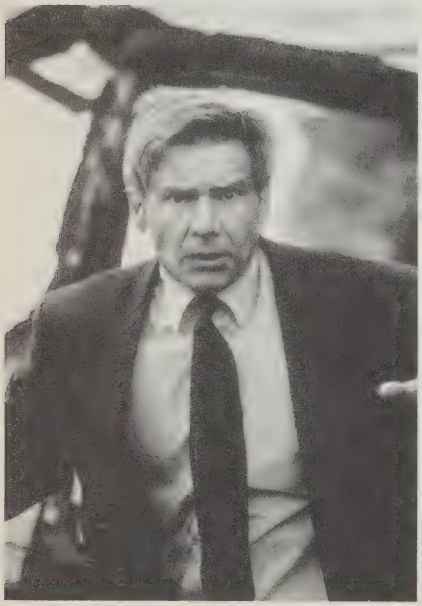
由於影片上畫時人不在港的關係，直到最近才補看了《四個婚禮一個葬禮》。這種電影大受觀衆歡迎不足爲奇，甚至是商品市場上優勝劣敗的正常現象——但若果諸位見多識廣的影評人都驚爲天人衆口交譽，只說明了一點：我們的影評文化着實出了問題。

舒琪便一針見血的指出，《四》片無論對戲劇技巧、觀衆心理或機智對白等的成功掌握，皆屬於工藝（craftsmanship）的範疇，與藝術上的創意（creativity）完全無關。換句話說，除非我們根本放棄了視電影爲藝術媒介的要求，否則斷無理由爲一件琢磨得比較像樣的工藝品而大驚小怪。

當然，黃愛玲在評蘇堤的《今生情未了》時也說過：做得認眞，手工藝也是藝術。但兩部影片有一個很大的分別，就是在蘇堤精雕細琢的技藝背後，還有他對情緣、對人性的細緻觀察，以及對人生的世故體悟，才能讓人感動而進入藝術的範疇。至於《四》片，一切圓熟的技巧所服務的，不過是一則教觀衆陶醉代入的現代愛情童話。

固然《四》片在西方也有不少「過譽」的情形，但亦只局限於通俗的大衆評論的範圍。香港的危機卻在於嚴重

四個婚禮一個葬禮



燃眉追擊

缺乏有地位的非主流評論空間作爲平衡（像紐約有《村聲》、倫敦有《Time Out》等城市雜誌，還有《視與聲》等五花八門以至學術性的電影期刊），今日的《號外》和《電影雙周刊》已無復當年勇，幾乎所有影評都要寄生於日報、周刊等綜合性通俗刊物之內。

問題是，在大衆媒體上寫影評，是否必然要迎合讀者的口味，而放棄提高他們的水平？當然，這樣做需要一定的技巧，例如不能太過學院派或使用太多專門術語。而且要做到深入淺出，前提是影評人本身必須對自己有要求，對從事的工作有文化責任感。否則自然容易停在一般普羅大衆的水平上，甚至以代他們說出心聲和感受爲最終目的。但人人皆如此不思進取，影評只會全面退化爲電影消費指南，對觀衆欣賞水平的提高及電影視野的開拓，結結實實地交了白卷。

筆者可能有點食古不化，但到今天仍然相信，影評的作用不應只是提供消費指南，影評人有責任加深觀衆對電影的認識。所謂認識，絕不應止於羅列一堆資料或幾句空泛的印象式批評。對評論對象作出仔細的閱讀及深入的思考，是認眞的影評寫作從來不可或缺的兩大步驟，但在今日仍如此切實執行者已如鳳毛麟角。

可能這是一個崇尚資訊，重量不重質的電腦年代吧，大家都以涉獵影片夠多爲榮，對究竟有無消化和吸收了一點甚麼卻不求甚解。果如是的話，再要求影評人具備鑑別工藝與創意，或藝術層次高低分野的判斷力，可眞猶如緣

木求魚了。

其實電影無論作爲藝術或商品，同時亦是意識形態的產物，與社會及其他作品／商品有着千絲萬縷的關係，都是影評可以大展拳腳的地方。像荷里活的主流商業大片《燃眉追擊》（Clear and Present Danger），其實座可與美國社會在克林頓上台及白水醜聞後的又一次政治幻滅綜合討論（儘管片中的美國總統明顯是影射布殊及列根）。影片對民主政治的陰暗面及權力對人性的腐蝕愈是刻劃得入木三分，愈需要大樹特樹主角（夏理遜福）這樣正直而堅持原則的英雄偶像來安慰觀衆。

事實上，《燃眉追擊》能在三部改編湯甘斯小說的「追擊」系列電影中脫穎而出，正是由於它對高層政治及官僚制度運作的描寫逼眞得來有現實意義（relevance）。儘管要對付的反派同樣毋庸置疑，哥倫比亞毒販比《天網追擊》的北愛爾蘭恐怖分子更少爭議猶在其次；主角這回最大的敵人，竟然是中央情報局內濫權瀆職的同僚（甚至總統），自然比《天》片頭腦簡單強充世界警察的大美國主義較爲可取。

當然，與原著小說比較改編後的異同，也經常是一個有效的批評取向，其前提是影評人必須花時間做功課。從美國電影史的角度考察，影片既可歸入陰謀論電影（尤其是暴露中情局污點者）的範圍討論，亦可視主角的性格和形象與三十年代法蘭卡潑拉的民粹喜劇一脈相承。

近期上映的一中一台新片《炮打雙燈》及《獨立時

代》，其實也帶出了不少值得影評人深思的課題。前者無疑深受張藝謀的創作路線影響，偏偏又拍得不差；後者明明是楊德昌失手之作，但無論野心、創意，或放在他個人作品脈絡之內，都不失其重要性。如何爲兩片恰當的定位，既對作者公平又不至誤導讀者／觀衆，可以是對影評人一次認眞的考驗。

一九九四年十月二十日

審查／資助　官方／民間

從「香港電影論壇94」說起

周一出席旁聽由進念、影協、導演會及《電影雙周刊》主辦的「香港電影論壇94」之一「政府政策及電影審查制度的最新發展」（餘下三個論壇將分別討論電影節、電影資料館及電影發展局），感慨良多。

無論是否巧合，電檢的政治審查問題近日舊事重提（李柱銘將於立法局以私人議員草案形式，提出刪除「可能令香港與其他地區的良好關係嚴重受損」作爲禁映依據的電檢條文），自然引來衆政黨議員或代表踴躍出席並積極表態。論壇初段政客講者們皆搶着在此題目上「擺分」，也是意料中事。倒是博得出鏡慷慨陳辭完畢便匆匆退席者，態度之「現實」令人大開眼界。

更令人啼笑皆非的是，連民建聯的程介南也懂得說報刊電視毋須預先審查，唯獨歧視電影殊爲不當；周梁淑怡仍然搬出當年港府提供的可笑藉口（避免使香港成爲國際政治宣傳角力的戰場），來爲她知今是而昨非辯解。其實道理一字咁淺，身爲委任議員自然要做保皇黨，衞奕信時代的港府對保留這一手權力，以示「俾面」中共是十分着緊的。

如今時移世易，夕陽政府既不爲己甚，自由黨成立後

更要與其他政黨爭取民心，自然無謂做反自由開放的醜人。

但就在李柱銘的修訂動議立法局通過的呼聲高唱入雲之際，新華社官員又跳出來無限上綱，指該條文涉及外交的重要政策問題，需提交中英聯合聯絡小組討論。這種反應最簡單的解釋，自然是「凡敵人贊成的我們就反對」的盲左心態（針對李柱銘），或處處以陰謀論提防英國人搞小動作而草木皆兵（針對港府）。但即使對事不對人，中方的反對仍然符合他們一貫的「抓權」邏輯。香港九七的悲哀，正在於北京對「五十年不變」的理解，只是原封不動接收一個政府權力膨脹（所謂行政主導）的殖民地體制，所謂特別行政區亦不過是換了宗主國的殖民地而已。

論壇上有人（張堅庭、劉慧卿）正式提出，電影檢查由官方把持轉爲民間（如電影業）執行的可能。當然，行業自律（如美國便是由業界自行將影片分級）不一定比官員按章辦事爲優（如英國負責電檢乃官方部門，但民主國家不怕官員濫權瀆職）；不過香港既然距離民主仍遠，電檢這種可以影響言論自由的公器，理論上放在民間總比握在官方手裏可取。

問題是，電影界有沒有足夠的條件和公信力，接得下這件燙手的山芋？儘管近年成立多了不少業內的團體，初步脫離一盤散沙的情況，但羣體參與的意識依然薄弱，能夠服衆的領袖人物更是寥寥可數。即以當日的論壇爲例，到場的幕後創作人員及行業代表簡直少得可憐。自律自治

可能是個不錯的目標，但卻還要走一條十分漫長的路。

本來對一些有心人亟亟於爭取政府對電影資助，頗有點不以爲然。上月德國柏林電影電視學院院長朗赫荷夫來港，閒聊間也提到一個使人啼笑皆非的事實——政府每年所費不菲地資助新人從事另類影視創作，得出的作品卻大多平庸得叫人尷尬；但如今的年輕人卻視享受資助爲理所當然。另一方面，日本自主映畫的導演們，卻無不在最刻苦的環境下完成他們一部又一部的佳作，更不用提新浪潮及影史上無數爲拍片傾盡所有的「 蹦身 」故事了。

不過，「 文窮而後工 」固然有一定的道理，一個經濟發達大都會的政府，對不符合商品市場規律仍苦苦掙扎的電影文化活動坐視不理，卻絕對是不負責不文明的恥辱。受資助的創作無人可以保證質素，但電影的教育、研究和嚴肅評論如要健全發展，卻非有一定的資助不可（ 同樣有西方國家的例子 ）。始終相信，像香港電影文化中心一類，民間自發且幹出成績的團體，因港府對電影文化的漠視而於七、八十年代間自生自滅，其惡劣影響到今日仍在爲禍人間。

簡言之，是一方面令曾經熱情投身者心冷，另一方面使年輕一代的同路人心寒。前者往往從俗之外變得犬儒，筆下更加倍地反智，最令人痛心和傷感。上月在「 影評文化反思 」一文爲此略發牢騷，竟引來一篇讀者回應（「 誰是專業影評人？ 」），文中對號入座爲影評人所作的開脫——大衆媒體不重視影評文化且限制重重，所花心力與

報酬不成比例等等——又正好爲後者（新一代寒心不願「重蹈覆轍」）下了一道最佳注腳。

有趣的是，該文的結論似乎與我呼籲的並無二致——影評人必須反求諸己，認清寫下去的意義和方向。缺乏非主流的評論空間固然可惜，但在大衆媒體發表絕不等於事無可爲，或逼着同流合汚——古今中外都有不少「雅俗共賞」的成功例子。文化工作報酬偏低中外皆然，絕不能成爲得過且過的藉口。即在電影文化較發達的國家，又有幾多影評人是全職寫作而生活優游的呢？但這毫不妨礙他們做到「專業」的水平。我們都是無謂再找藉口了。

一九九四年十一月十日

電影尋求資助不當？

兼評電影界訪京團的表現

兩星期前電影界訪京團會見魯平，傳出九七之後三、四、五級片都可以照拍，已引起輿論譁然；再加上電影界團體要求藝術發展局增設電影界組別代表不果，並引來文康廣播司蘇燿祖口出狂言，謂電影只是工業不是藝術，因此無資格接受政府資助，更惹來議論紛紛。

不幸的是，對多數不知來龍去脈的時事觀察家來說，代表團訪京的幼稚表現，已足使整個電影界失分不少。加上對自由市場的信念及對中共干預文藝的戒懼，連一向罕談電影的《信報》社論，也不求甚解地贊同了蘇燿祖的謬論。電影文化界的反應是遲了一點，但也有羅維明和張偉雄，分別作出了回應及澄清。

在入正題之前，實在有需要批評一下電影界訪京團的代表們，不但毫無政治智慧，甘於成爲京官們的傳聲筒，更在創作自由的原則問題上失盡立場。這不單指嚴浩爲《明報》寫的特稿中，默認魯平「三級片照拍」的指示就是九七後創作自由的保證（被專欄作家羣起嘲諷可謂活該）；更指許冠文引述電影局局長之言，同意國內的鐵腕政策乃針對一些「害羣之馬」——去年開始實施一切國內拍攝的影片（即使外資），必須做完後期通過審查才准運

片外出的政策，其實主要是針對第五代的作品（以避免《藍風箏》、《活着》等違禁參展事件重演）。而後者之所以拍攝完成的影片與送檢的劇本不符，正是由於當今大陸的電影審查制度架牀疊屋且與藝術創作勢不兩立。香港電影人一方面尋求九七後創作自由的保障，另一方面卻認同（及附和）官方對國內影人創作自由的壓制（反抗爭者便是「害羣之馬」）；那副毫無原則的功利主義嘴臉，實在教人難堪。

回到尋求政府資助的問題，羅維明一文已指出了蘇燿祖等人最大的誤會，是以爲爭取資助的對象是目前的電影界，而不知電影界中有心人爭取的，其實是資助一些目前電影工業不會投資的藝術電影。香港電影目前的確是工業和商業的成分高於一切，卻不等於說應該放棄發展它藝術的一面。秋子一向都是在商言商，他看不到電影藝術和創作有獨立於現存工業體制發展的可能不足爲奇；但蘇燿祖身爲文康廣播司，竟然同樣欠缺國際視野及一般見識，還要出言不遜詆毀電影不是一門獨立的藝術，眞是狂妄無知得丟盡了所有政府公務員的臉。

話得說回來，電影界向政府爭取成立電影發展局不果，繼而爭取藝術發展局增設電影組別代表亦功敗垂成，猶可說不熟諳遊戲規則且太後知後覺，乃非戰之罪。可惜其後申請藝發局資助卻犯了不知己不知彼的大忌，提出的資助金額固然龐大（近一千萬），更有九成以上用來資助拍片及發展劇本，卻不知（或不理）整個藝發局的全年經

費不過四千萬，自然取不到局內其他界別代表的同情和支持，更容易被人抹黑爲別有用心但求「分一杯羹」。

事實上，電影應享有藝發局資助的資格這原則固然不容否定，但如影協建議的資助規模（每片由百五萬至三百萬不等），卻似乎不應是短期內最積極爭取的目標。藝發局資源有限固然是一個問題，更重要的是「藝術電影」不一定耗資龐大——像英國的BFI或加拿大的國家電影局，每年都資助大量短片和紀錄片的拍攝，主旨在於發掘人才，而非成爲所有專業規格藝術片的製作專門店。

電影界初步提出的資助金額，無疑是以現存工業的製作費作爲參考。但另一方面，卻全然漠視如今的工業制度內，根本欠缺本地另類藝術片發行空間的事實。接受資助的影片日後如何上映，如何爭取／培養觀衆和開拓市場，都是不能不嚴肅面對的課題。否則在欠缺回饋的情況下，如何知道及誰來決定：哪些人哪些作品值得資助？

反過來說，一旦另類電影發行渠道開始建立，小衆電影市場開始成形，便也應是政府逐步退出贊助之時。台灣的輔導金制度行之有年，也是由於當地電影工業一蹶不振，非官方積極介入無以維持一定數量的高質製作。反觀香港電影資金不虞匱乏，且自有其一套經營運作的系統及生存方法；處境不同，自不可相提並論。

換句話說，我們要求政府的介入，絕不應止於資助幾部藝術電影的拍攝，更重要的是改善整個電影文化的環境，長線目標是「藝術電影」也可以自給自足。那自然有

待觀衆欣賞水平整體的提高，而這又非通過電影教育（大專及中小學教育收進有關課程）的普及，影史／理論研究和評論的精進發展不爲功。這些才是電影界可以理直氣壯地，要求藝發局資助並立即着手進行的工作。至於爭取協助香港電影推銷海外，或電影審查制度的改善等，卻屬於工業而非藝術的範圍，繼續向政府爭取成立電影發展局是有其必要的。

一九九四年十二月八日

後記：

林行止的《信報》社論以「一國兩制三級，不倫不類不肖」爲題，發表於一九九四年十一月二十六日。羅維明的回應「蘇燿祖、秋子、林社長……唔該啦！」刊於十二月六日的《信報》，張偉雄則於翌日在《香港經濟日報》發表「一命二運三風水，不知者不罪」一文，筆者本文已是回應的第三篇。

紅玫瑰白玫瑰

「救市」壓倒一切？

回應石琪與王晶

近期最受評論垂青的港片，自非《紅玫瑰白玫瑰》莫屬。以一部港產片來說，無論取材（改編文學名著拍一部文藝片）或製作的認眞，都是它可以稱道的優點。但作爲一部關錦鵬作品，《紅玫瑰白玫瑰》卻無法不令人失望，因爲他只甘於以工筆畫的手法，爲原著的故事繪畫插圖版，然而貌合神離，張愛玲文字世界的獨特神韻無法在光影的流動中捕捉。不過若以工藝品的要求而言，產品表面上也美輪美奐，一絲不苟，只惜各技術部門（美術、音樂）都有點過分標榜本身的技藝水平，而顯得各自爲政。

中西聖誕猛片的評論，還是留待下周吧。石琪最近於《星期天周刊》發表「靠政府不如靠自己——關於香港電影『政策』的爭論」一文（一九九四年十二月十一日），對近日環繞政府對待電影態度的爭論及當前的影業危機，提出了不少異議的看法。可惜儘管動機良好，卻思路胡塗，又容易被保守派輿論奉爲圭臬（一如他對《東邪西毒》的惡評），故值得在此商榷一下。

首先，即使香港影壇目前面對的最逼切問題是觀衆減少，票房慘淡，市場收縮，也不等於爭取電影在藝術發展局中佔一席位，或開論壇討論電影審查制度和電影節等是

多餘或輕重倒置。須知影市不景氣與電影文化藝術的長遠發展，是不同層次和範疇的問題，根本不能扯在一塊強分先後。以「最逼切的問題」壓倒一切，其他問題都要紛紛讓路，是典型中共或中國傳統文化思維的特色（如「穩定壓倒一切」），卻有悖於現代多元社會的要求。

從實際的角度着眼，目前的影業危機也不是可以通過論壇或研討找出解決方法，政府資助對「救市」更是無能爲力，唯一出路只能是所有從業員自強自重、自力更生。另一方面，電影文化藝術方面的發展，卻不由得政府長期置身事外，公開論壇正是影響輿論向政府施加公衆壓力的一個途徑。

在主流電影陷入危機狀態時，「影協」仍擇善固執，堅持政府有鼓勵和資助非主流及非商業性藝術電影的責任，其實值得我們喝采。就算只是少數「精英」的非主流提議，起碼電影界的多數人也並不反對——尊重及維護少數派的權利，正是民主的精神和眞諦之一。

其次，目前港片的毛病是「太多製作不夠商業不夠通俗」的提法十分誤導——他的意思其實是港片在商業和通俗方面的專業水平不夠高（比不上荷里活）。這也是我們一向對主流港產片的批評重點，但影人在好景時意氣風發自然聽不入耳；石琪著名的「鼓勵性」影評，卻長期使他們沾沾自喜不求長進，如今正是愛之適足以害之了。

完全同意由政府制訂電影政策，不能解決影業和市場的問題。但必須澄清一點：無論歐洲很多國家或是台灣，

都是本土影業衰退（市場被荷里活片壟斷）在先，政府資助電影藝術在後，目的不外維繫一點電影文化的命脈，以對歷史有所交代。絕不能倒果爲因，指政府資助影展揚威的藝術電影，才引致影壇失陷。

石琪較有建設性的意見，是對公家介入民營往往增加干預的警惕。但我們毋須聞「政策」而色變，官方資助與獨立運作並非水火不容（西方和本地都有不少成功例子）。而且他對港片自由市場的美化近乎癡人說夢，事實是「可拍可映」的「非主流藝術片」相對主流簡直不成比例，而且生存空間極度狹窄（受盡攻擊與排擠），最近王晶更公開呼籲他們轉軌（《電影雙周刊》第409期），前景可謂殊不樂觀。

且不談王晶先在《珠光寶氣》大肆醜化，繼而厚顏表示欣賞王家衞才氣的僞善；或其斷言年青一代的導演都以「擺獎」爲目標的危言聳聽。他以「振興影業，人人有責」的口號要求王家衞與關錦鵬改拍「商業片」，要求影評人多寫「鼓勵性」的文章，眞可謂荒謬絕倫。須知無論前者的所謂擺獎電影，或後者的所謂攻擊性批評，其實都一直存在，卻無損影市的好景分毫，證明根本無法影響市道。然而在影業低潮時，王家衞卻率先成了代罪羔羊（「浪費資源」），更好像非改弦易轍參加救市不足以贖罪補過。其實若果王晶等人一早對批評聽得入耳（大家只是要求他們的商業片提高專業水平），影壇也較尊重創作百花齊放（而非急功近利跟風搶拍）的話，港片市道便不

會這樣一落千丈。

一個健全的影業，必須同時具備主流及非主流電影的發展空間，後者可爲前者提供演進的刺激和更新的動力。因此每個人的責任，就在發揮所長做好分內的事；「救市」無疑主要是主流電影人的責任，卻不應成爲四周強人所難的藉口。試問當日有誰呼籲過王晶改拍「藝術片」？

其實動不動把藝術與商業對立，徒然反映了觀念的謬誤。一方面把「藝術片」看得太輕易，另一方面則無視只要在體制內製作、發行和上映，就統統都是商業片（只有主流與非主流之別）的事實。像石琪舉的幾個「藝術片」例子，《我和春天有個約會》極其量只是非主流的商業片，《紅玫瑰白玫瑰》也是商業片體系內的文藝片而非藝術片，《東邪西毒》縱有藝術片的實驗性，從卡士、類型到包裝仍是不折不扣的商業片。

至於《罌粟》，三級色情的包裝也正是商業片的標誌。但拿《東邪西毒》比附來抬高其「實驗性」卻是天大的笑話，正如六十年代一些基本電影語言都掌握不好的學生習作冒充「實驗電影」一樣。《罌粟》無論敍事、拍攝和主題象徵，都是眞正的「放縱失控」，同類作品如邱剛健的《阿嬰》（港名《聖女的欲望》）等，相形之下簡直是傑作了。到今天何藩仍停留在硬照沙龍攝影式的電影概念，筆者不禁爲以前獨苛責楊凡感到歉意。

一九九四年十二月十五日

是學會，不是協會

有關香港電影評論學會的幾點澄清

從一開始就知道，香港電影評論學會的成立及舉辦評獎活動，一定會招來不少閒言閒語及諸般揣測。當評獎結果是《東邪西毒》大獲全勝時，更注定把外界種種懷疑（如搞小圈子捧王家衛之類）帶上了高峯。

的確曾經考慮過不宜操諸過急，第一屆影評學會大獎留待明年頒發也不遲。但以大家過來人的經驗，都知道沒有這個評獎的「死線」，學會籌組胎死腹中的機會高於一切。所以，時間急逼、會員人數不多等等全不是問題，只要以一個民主公平的程序，讓所有出席會員在討論後投票，把各獎項選出來就可以——結果如何不太重要，重要的是投票前討論和交流的過程，已打開了香港電影評獎活動新的一頁。但傳媒的報道大多仍集中在評獎結果，而對學會分發的新聞稿中評選過程及獲獎原因的部分略而不提，反映了它們因循和慣性的思維，改變可不是一朝一夕的事。

換句話說，投票前沒有一個人想到結果是這樣的一面倒，種種陰謀理論的假設並不成立。大家的共識只是，有評獎才可催生學會，通過評獎活動才可加強會員的凝聚力，在實踐中吸取教訓，及嘗試樹立另一種評獎的典範，

結果惹來的爭議早已置諸度外。

若果外界眞的普遍以爲學會代表了全港影評界，那只是一個並不美麗的誤會。從一開始正名爲「香港電影評論學會」而非「香港影評人協會」，已清楚說明了我們創會的宗旨——這不是一個全港「影評人」的工會或聯誼組織，而是一個以「提高香港電影評論的學術水平」爲宗旨的「學會」。其實十多年前一度有成立「香港影評人協會」之議，結果不了了之原因很多。其中之一正是不少人覺得本港影評界良莠不齊的情況十分驚人，不少所謂影評人連最起碼的專業水平也達不到（太多報刊但求有評影文字見報而聊備一格、濫竽充數者比比皆是），「影評人」三字根本不能代表甚麼，成立協會因此毫無意義。

最近外界對香港電影評論學會的一些批評和誤解，正是以「影評人協會」的標準加諸「學會」身上。當然，這可能歸結到彼此對香港影評界的看法和認識並不一致，這本來無可厚非，有心成立協會者大可另起爐灶，但強求學會改變其創會的宗旨卻未免過分。

一旦搞清楚了這一點，一切訴諸「公平、開放、民主、代表性」等美麗字眼的責難，都可以迎刃而解。學會既然不是一個以「影評人」身分來界定入會資格的組織（例如一個並不定期發表影評的大學講師，可能比一個在報章上有框框的影評人更符合要求），即有部分影評人被拒諸門外，也不構成「不開放」的罪名。開放與否是一種態度，學會這方面的表現有待時間驗證（日後會陸續邀請更多人士加入）；但

任何團體再開放，也不會濫收會員以致動搖宗旨——再重申一次，學會的宗旨是學術而不是聯誼。

學會另一點惹人詬病的是會員「身分不純」，可能出現「角色衝突」的問題。但香港的情況特殊，不像外國影評人有一定的專業地位，故可進一步要求他們獨立於電影工作才能加入影評人組織——本地卻有太多與電影界無關的影評人，公信力反不如一些同時身兼電影工作者。當然，若能做到所有會員皆與電影工作無涉最好不過，但照顧到本地實際情況，卻未免陳義過高不切實際。

換句話說，我們既接納他們爲會員，已經對他們能分清自己扮演的不同角色投了信任票（也基於他們素有的公信力）。但在評獎規則方面，也有限制曾直接參與一部進入決選階段的影片創作的會員必須投棄權票，以昭公信。

有人認爲既然會方接納有角色衝突者，便不應挑剔其他影評人，否則便很不公平云云。這顯然混淆了「公平」的含義——無論接納或挑剔，只要同是基於學會揭櫫的宗旨及專業水平的考慮，便無所謂不公平可言。在求才若渴之下，角色衝突遠不及濫竽充數的問題嚴重。不過可以強調的是，學會才剛成立不久，不少影評人「仍在門禁之外」只是暫時的情形，學會日後將以行動說明一切。

最後可以談談代表性及入會準則的問題。正如前述，學會從來不追求「全港影評人」的代表性，第一屆香港電影評論學會大獎代表的，只是出席的二十二名會員通過民主討論投票程序而達致的多數意見。邀請全港影評人投票

選出一張代表影評界的得獎名單，也許有另一重意義和代表性，可惜卻不是學會要做的事。這反而應是今日的《電影雙周刊》，或將來成立的影評人協會負起的任務。

若說學會是香港首個影評組織，創立後肯定形成所謂代表性地位，因此理應盡量開放，接納各方面的影評工作者，以落實「廣泛的、充分的代表性」——根本是倒果爲因強人所難。恰恰相反，學會理應自覺避免成爲一個代表「全港影評人」的組織，因爲那將有違創會的宗旨及變質成一個影評人協會。它要團結的，也不是籠統的所謂影評人，而是認眞看待電影評論，堅持文化藝術角度及獨立精神的香港電影評論工作者。但這並不表示就要把入會資格定得高不可攀。我們始終是活在一個現實的世界裏，只要宗旨把持得緊，入會準則尚未全部作實，其實是維持彈性開放的最佳證明。事實上，準則切忌憑空擬定，而理應在實踐中一步步完善明確起來。

由十一名理事以簡單多數通過接納某人入會與否，無疑不能保證完善，但卻是沒有辦法中的辦法。所有理事皆是在會員大會中被選出，理論上得到了全體多數會員的信任和授權，決不能說是沒有代表性的一小撮人在黑箱作業。更重要的是，香港目前尚有輿論監督，相信始終公道自在人心。在這個階段便匆匆判定衆理事甄選會員不夠公平開放，未免是言之過早。

一九九五年四月十三日

行業認同與示範作用

評第十四屆香港電影金像獎結果

第十四屆香港電影金像獎已於星期日揭曉，結果大致上相當「合理」，並無太大爭議性的情況出現。最令人欣慰的，是由《重慶森林》奪得最佳電影及導演兩大獎——《東邪西毒》的落敗是意料中事，爭議性強的電影多數無法在評獎活動中脫穎而出。《重慶》能夠取勝，起碼印證了在不少人心目中，王家衞的電影仍可以是「雅俗共賞」的。

微妙的是，若無《東邪》成爲議論紛紛的城市話題，《重慶》未必受到如今加倍的重視。若非王家衞的「不負責任浪費資源」一向使人側目，他快手快腳於短時間內完成的《重慶》，也不會有「壞孩子改過自新」的意義及隨之而來的嘉許。當然，受塔倫天奴賞識及得以在美國發行，也是對該片商業性和藝術性的一種肯定，多少左右了一些評審的意向。

當日香港電影評論學會大獎結果由《東邪西毒》全面勝出，曾經一度擔心《重慶森林》被過分冷落。如今金像獎結果可以毫不含糊地肯定《重慶》，眞可謂理想不過——兩個頒獎結果同中有異，異中有同，各有其清晰的定位，既非互相排斥亦無重疊之虞。

金像獎各獎項的得主中，相信以最佳電影歌曲（《金

枝玉葉》）、剪接（《重慶森林》）、攝影、美術指導及服裝造型設計（皆爲《東邪西毒》）最爲衆望所歸，後三者尤其能發揮其名牌號召力（杜可風的攝影更已在威尼斯奪獎）。但最佳電影配樂獎由《梁祝》奪得，卻只能使人慨嘆一句，梁祝協奏曲實在太過深入人心。原曲已有過度感傷的傾向，配樂隨着影片逐步加強的濫情，更一發不可收拾。同樣是誇張突出自己的配樂，筆者寧取更具原創性及陌生化效果的《東邪西毒》。

最佳編劇及最佳動作設計二獎的結果，則最能反映兩行業中人的意願。《醉拳II》作爲動作特技演員公會的籌款電影，匯聚了不少會員的心力，自然是不勝無歸。但筆者個人更偏愛《洪熙官》中元奎的表現，動作設計燦爛悅目之餘，更與劇情人物性格配合得絲絲入扣。

杜國威憑《我和春天有個約會》奪得最佳編劇獎，含意其實是肯定劇本乃該片票房爆冷的最大功臣。這不用說對編劇行業有莫大的鼓勵作用，而杜國威的崛起及電影向話劇取材，也是去年影圈的重要現象。從頒獎嘉賓的台辭及重溫的經典片段看來，強調的仍是編劇撰寫「精警對白」的技巧。不過以當前行內偏低的專業水平，提倡回歸基本及傳統路數也不無意義。須知王家衛對傳統敍事方式和戲劇結構的顛覆與重塑屬於更高的層次，像他這樣全面的電影作者採用這樣一種創作方法暫時也是獨一無二。金像獎捨他而取杜國威作爲編劇的楷模，也是正常不過。

五個最佳演員獎的結果，最能反映評審團務實的考慮

及重文藝輕喜劇的習慣。從提名名單，已可見劉雅麗和陳小春是新紮的寵兒（分別同獲提名最佳新演員及最佳女主角／男配角）。前者不宜初出茅廬立封影后相信是多數人的共識（因此最佳新演員獎成囊中物），後者共有兩片四項提名卻足以成爲最佳男配角，尤其當最大勁敵葛民輝有比《新同居時代》更討好的《三個相愛的少年》而獲提名最佳男主角。

但金像獎的文藝片迷思早已根深柢固，以喜劇提名的葛民輝、周星馳和張國榮落敗是意料中事。諷刺的是連梁朝偉自己也承認，在《重慶森林》中只是交行貨，時來運到機緣巧合就是這麼回事。

最佳女主角獎歸袁詠儀也可作如是觀。金像獎從來都是角色討好與演員技佳分不清楚，加上影市低迷及浪飛的主角演員供不應求，陳沖與許芬演技再好也毫無機會，餘下遂只有王靖雯與袁詠儀之爭。前者的落敗與其說由於初登銀幕，倒不如歸咎質疑她演技（她只是演回自己）的論調高唱入雲。更何況，她還未表現出更積極投入影壇發展的決心。

從這個「現實」的角度看，最佳女配角獎頒給羅冠蘭作爲她影劇雙棲的獎勵，也自然比送給馮蔚衡或吳家麗效益更高。這種務實的考慮眞箇存在也無可厚非，倒是大家對喜劇有意無意的輕視及何謂演技的理解，更有及早全盤反省的必要。

一九九五年四月二十七日

Canada-Hong Kong Resource Ce...
1 Spadina Crescent, Rm. 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

作者簡介

李焯桃　美國羅徹斯特大學畢業，主修電影。八〇年開始主編《電影雙周刊》七年多，八三年加入香港國際電影節至今，曾任七屆「香港電影回顧」專題策劃，現爲國際電影部分節目策劃，《香港經濟日報》專欄影評人，及「香港電影評論學會」會長。

著有《八十年代香港電影筆記》、《觀逆集・香港電影篇》、《觀逆集・中外電影篇》；編有《七十年代香港電影研究》、《香港喜劇電影的傳統》、《粵語文藝片回顧》、《粵語戲曲片回顧》、《香港電影與社會變遷》、《戲園誌異——香港靈幻電影回顧》、《香港電影的中國脈絡》等書。

- 《東邪西毒》是大銀幕實驗電影?
- 《霸王別姬》憑甚麼揚威康城?
- 《阿甘正傳》如何改寫歷史左右逢源?
- 徐克、吳宇森、成龍受西方歡迎，原因何在?
- 奧斯卡有甚麼遊戲規則?
- 電影節是「一席人點十席菜」?
- 香港電影金像獎迷信雅俗共賞?
- 電影評論學會為何不要是協會?

李焯桃在《淋漓影像館 • 引玉篇》裏為你一一解答。影評以外的宏觀議論文章，筆戰的程度有深有淺，關懷考察本地電影文化環境的用心則始終如一。

8 345226 111485

次文化
影像文化
時代見証

SCB 258 $70
ISBN : 962 • 7420 • 05 • 77B
Printed in Hong Kong

封面設計：原秋白